

**IMAGENS ÓRFÃS:
UMA ABORDAGEM AO ESTUDO DA FOTOGRAFIA DO PRIVADO**

Daniela Correia Garcia

**Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação
Área de especialização Comunicação e Artes**

Setembro, 2015

Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,



Lisboa, 23 de setembro de 2015

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciado pelo júri a designar.

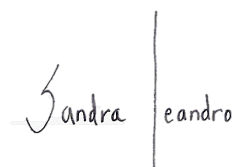
A orientadora,



Lisboa, 23 de setembro de 2015

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciado pelo júri a designar.

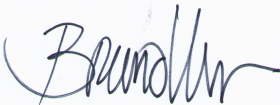
A coorientadora,



Lisboa, 23 de setembro de 2015

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciado pelo júri a designar.

O coorientador,

A handwritten signature in dark ink, appearing to read 'Brando', is centered within a light gray rectangular box.

Lisboa, 23 de setembro de 2015

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Ciências da Comunicação área de especialização Comunicação, Cultura e Arte realizada sob a orientação científica da Prof. Doutora Margarida Medeiros, Prof. Doutora Sandra Leandro e Prof. Doutor Bruno Silva.

Apoio financeiro da FCT no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

Agradecimentos

Um trabalho desta natureza implica sacrifícios de quem nele está envolvido, bem como dos que o rodeiam. Por isso gostava de agradecer a todos os amigos que durante este processo me deram o seu apoio das mais variadas formas, fazendo-me acreditar mesmo quando eu tinha dúvidas, e disponibilizando o seu olhar atento, em particular à Ana Bela, à Felisbela, à Mizangala à Sara, à Ana Raquel, à Claudia ao Luis e ao Pedro.

Quero deixar uma palavra de agradecimento e apreço à minha orientadora Prof. Doutora Margarida Medeiros pelo questionamento, esclarecimento e orientação, sem o qual este trabalho seria sem dúvida mais pobre; à coorientadora Prof. Doutora Sandra Leandro que me ensinou o rigor e exigiu nada menos que a excelência na sua revisão cuidadosa e detalhada deste trabalho; por fim, agradecer ao coorientador Prof. Doutor Bruno Silva, colega e amigo que tão bem compreende o meu trabalho.

Aos meus pais, Manuel e Odília e ao meu irmão Filipe, que sempre me incentivaram e apoiaram nas fases mais difíceis, um agradecimento infinito

Gostava de deixar um reconhecimento às várias instituições envolvidas na realização das exposições analisadas no quarto capítulo: *San Francisco Museum of Modern Art*, na figura do Dr. Douglas R. Nickel; *Metropolitan Museum of Modern Art* na figura da Dr. Mia Fineman; *National Gallery* na figura da Dr. Diane Waggoner; *Musée d'Art Moderne et Contemporaine* na pessoa do Dr. Sylvain Morand; ao *Arquivo Municipal de Lisboa /Fotográfico*, na pessoa da Dr. Paula Cunha. Pessoas que apesar das muitas solicitações, encontraram tempo para responder às minhas questões e facultar o material solicitado. Também gostaria de destacar o apoio do investigador e colega António Barrocas que, para além de ter contribuído recentemente com um estudo de relevo sobre a fotografia em Portugal, se revelou muito disponível, quando solicitei a sua ajuda para esclarecer alguns aspetos sobre as técnicas de reprodução fotomecânicas; e ao colega Nuno Porto que generosamente me deu acesso a parte da sua investigação sobre fotografia e museologia.

Queria ainda agradecer o apoio da Escola Superior de Educação e Comunicação, na figura do Director Prof. Doutor António Guerreiro, e das minhas superiores Prof. Maria Caeiro e Prof. Doutora Marina Estela Graça.

Por fim, mas não menos importante, não poderia agradecer o suficiente ao Luis, por ter estado do meu lado durante todo este processo, ter compreendido a importância desta jornada, e pelo tempo, atenção e revisão ímpar.

IMAGENS ORFÃS: UMA ABORDAGEM AO ESTUDO DA FOTOGRAFIA DO PRIVADO

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia, Privado, Recepção, Instantâneo

RESUMO: Atualmente a fotografia encontra-se amplamente disseminada numa variedade de géneros e subgéneros, de práticas e usos em contextos diversos. O estatuto artístico que lhe é hoje reconhecido não obsta à prática generalizada por parte de fotógrafos amadores ou mesmo meros utilizadores, conferindo à fotografia um carácter ambivalente, que apontamos aqui como traço característico. O objetivo desta investigação é contribuir para o desenvolvimento do campo de estudo da fotografia, nomeadamente da fotografia do privado. Este género de baixa qualidade, de parcas preocupações estéticas, mas de grande valor afetivo, foi durante muito tempo marginalizado nos estudos fotográficos, tendo só recentemente vindo a ser alvo de atenção. Propomo-nos, assim, contribuir para uma teorização que permita a compreensão e mediação da fotografia enquanto prática social do foro privado e fenómeno cultural em ascensão.

ORPHAN IMAGES: AN APPROACH ON PRIVATE PHOTOGRAPHY

DANIELA CORREIA GARCIA

KEYWORDS: Photography, Private, Reception, Snapshot

ABSTRACT: Nowadays photography has widened its genres and, practices and uses in many different contexts. The artistic status it has achieved does not exclude widespread practice by amateur photographers or even occasional users, giving this genre of photography an ambivalent character which is its main distinguishing quality.

This research aims at contributing to the development of photography's field of study, mainly private photography. This low quality genre, scant aesthetic concerns, and at the same time of great emotional value, has long been marginalized in photographic studies, having only recently been targeted. Our goal is thereby to contribute to a theory in order to understand and mediate photography as a social practice within a private sphere and cultural phenomenon on the rise.

ÍNDICE

ÍNDICE	1
INTRODUÇÃO	1
1. CAPÍTULO 1: ABORDAGENS TEÓRICAS E METODOLÓGICAS	7
1.1. Revisão da bibliografia	7
1.1.1. Trajeto historiográfico em torno de três tópicos: produção, receção e protocolos de frequênciação	7
1.1.2. Bibliografia específica	12
1.2. Enquadramento da temática nas Ciências da Comunicação	22
2. CAPÍTULO 2: CARACTERIZAÇÃO E ENQUADRAMENTO DO OBJETO DE ESTUDO	31
2.1. Do privado: distinção terminológica e caracterização do género	31
2.2. Evolução e transformação na tecnologia fotográfica do privado	44
2.3. Caracterização social da transição do século XIX para o século XX	62
2.4. Traçado sobre a fotografia em Portugal	77
2.4.1. Técnicas de reprodução fotomecânicas	106
2.4.2 A atividade editorial e a ilustração fotográfica em Portugal.	110
2.4.3. Exposições	116
3. CAPÍTULO 3. O ÁLBUM FOTOGRÁFICO: ELEMENTO PERFORMATIVO E DE PROMOÇÃO ONTOLÓGICA	123
3.1. O álbum fotográfico: Show and Tell	123
4. CAPÍTULO 4. A FOTOGRAFIA ENTRE O PRIVADO E O PÚBLICO	135
4.1. O Privado nos projetos curatoriais	135
4.2. Do particular de alguns projetos públicos	159
4.2.1. <i>Snapshots: The Photography of Everyday Life, 1998: San Francisco Museum of Modern Art.</i>	160
4.2.2. Other Pictures. Anonymous photographs from the Thomas Walter Collection, 2000: The Metropolitan Museum of Art.	170

4.2.3. <i>The Art of the American Snapshot 1888-1978: From the Robert E. Jackson, 2007: The National Gallery</i>	182
4.2.4. <i>Instantes Anonymes, 2008: Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg</i>	196
4.2.5. Ana Maria de Sousa e Holstein Beck – Álbuns de Família, 2014: Arquivo Municipal de Lisboa, Fotográfico.	205
4.2. Uma leitura transversal	216
 5. CAPÍTULO 5. A FOTOGRAFIA DO PRIVADO COMO ÍNDICE E INSTRUMENTO METONÍMICO DE RECONHECIMENTO	221
5.1 Ontologia	223
5.1.2. O discurso da mimésis	226
5.1.3. Discurso do código e da desconstrução	227
5.1.4. Discurso do índice da referência	227
5.1.5. O índice fotográfico	228
5.2. Olhó passarinho: Uma (psique) análise da fotografia do privado	230
5.2.1. Fotografia (con)sagrada: uma aproximação à prática votiva nos <i>ex-votos</i>	238
5.2.2. A imagem (fotográfica) fundadora	245
5.2.3. O (Re)conhecimento na ambivalência	247
5.3. Geratrizes para a (outra) vida das imagens órfãs	254
5.3.1. Espaços expositivos e discursos para o privado	255
5.3.2. Estratégias de apresentação no espaço expositivo	261
 CONCLUSÃO	269
ANEXOS	279
 Anexo 1 Modelo da entrevista: Questões de base, enviadas a todos os elementos contactados.	281
Anexo 2 Entrevista a Douglas R. Nickel, curador da exposição <i>Snapshot: The Photography of Everyday Life: 1888 to the present</i> , 1998: San Francisco Museum of Modern Art.	284
Anexo 3 Press release da exposição <i>Snapshot: The Photography of Everyday Life: 1888 to the present</i> , 1998: San Francisco Museum of Modern Art.	287
Anexo 4 Entrevista a Mia Fineman curadora da Exposição <i>Other Pictures. Anonymous Photographs from the Thomas Walter Collection</i> , 2000: MET.....	290
Respostas	292

Anexo 5 Press release da exposição <i>Other Pictures. Anonymous Photographs from the Thomas Walter Colection</i> , 2000: MET.....	296
Anexo 6 Texto de sala <i>Other Pictures. Anonymous Photographs from the Thomas Walter Colection</i> , 2000: MET.	298
Anexo 7 Entrevista a Diane Waggoner, curadora da exposição <i>The Art of the American Snapshot 1888-1978: From the Robert E. Jackson</i> , 2007: The National Gallery.....	299
Anexo 8 Entrevista a Sylvain Morand Curador da exposição <i>Instantes Anonymes</i> , 2008: <i>Musée d'Art Moderne et Contemporain</i> de Strasbourg.....	302
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	 313

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Captar uma presença. Registrar esse instante fugidio, resgatando-o da inexorabilidade temporal, e fixá-lo por meio da luz sobre a substância argêntica, num parêntese espaço-temporal. É essa a magia da fotografia.

Desde a sua origem, a humanidade luta contra as angústias da finitude e, nesse entretanto, várias foram as formas que encontrou para atenuar essa urgência. Esta luta contra a transitoriedade encontrou expressão nas manifestações megalíticas, nas inscrições rupestres, nos monumentos e rituais fúnebres, sarcófagos e mausoléus, na arte monumental, na poesia, na lírica, na música, enfim, nas formas que essa humanidade foi apurando para apelar à transcendência. De todas elas, a fotografia é a que mais eficazmente tem permitido um embalsamento e a salvação do ser pela sua aparência (Bazin 1992, 19).

Talvez por isso este tema se revele, ao mesmo tempo, tão fascinante quanto controverso.

Endereçar um tema que preserva a vida ao retirá-la do seu fluxo, a fotografia, é à partida abarcar uma ambivalência que está longe de estar esgotada. Para além disso abordar em concreto a fotografia do privado, na enquadramento que definimos para ela neste estudo, implica também lidar com a sua grande amplitude e pluralidade. Tal tarefa não se revela fácil, mas procuraremos ao longo deste estudo delimitá-la e através disso, proceder à sua caracterização e explicitação.

Deste modo, procedemos no primeiro capítulo ao levantamento bibliográfico, identificando as obras de maior relevo com vista à análise da temática da fotografia do privado, destacando os contributos mais importantes e os seus respetivos autores, ao mesmo tempo que vamos enquadrando e justificando a relevância da nossa pesquisa em torno desta temática. Para além da revisão da bibliografia, neste capítulo, agrupamos a produção historiográfica em torno de três tópicos fundamentais para a compreensão do fenómeno fotográfico na sua totalidade: produção, receção e protocolos de frequência, facultando assim, em paralelo, uma perspetiva diacrónica da evolução dos enfoques dominantes na escrita da fotografia.

Identificadas as valências epistemológicas e os seus campos teóricos de procedência, enquadrámos este estudo no seio das ciências da comunicação e traçamos as estratégias metodológicas necessárias à persecução dos nossos objetivos: a identificação do *corpus* teórico e a delimitação do objeto de estudo da fotografia do privado, o enquadramento histórico social e tecnológico, a parte empírica de apresentação dos casos de estudo, o seu estudo e análise, a componente teórica e respetiva problematização.

No segundo capítulo procedemos à delimitação do objeto de estudo. Por uma questão de comodidade, a designação *do privado* designa tanto a prática deste tipo de fotografia, com todas as suas inerências, como o resultado dessa prática, materializado nas imagens fotográficas. Assim, no contexto deste estudo usamos as designações *fotografia do privado; género do privado, prática fotográfica do privado* indistintamente, remetendo para uma prática plural cujo contexto de produção ocorre no privado, de acordo com protocolos e regras tacitamente acordadas pelos seus intervenientes, das quais sobressai o facto de o seu consumo ser para fins (também eles) privados. É o resultado dessa prática que analisaremos doravante a fim de compreendermos as circunstâncias da sua transição para contextos públicos: os motivos que determinaram a exclusão de que este género foi alvo, num primeiro momento, e as que contribuíram para que, num segundo momento por volta de 1990, passasse a ser valorizado por colecionadores, críticos, artistas, museus e galerias; as transformações sociais que contribuíram para essas mudanças, e de que forma são exibidas nesse domínio público, geralmente destituídas de todo o seu contexto, autor e custódia. É a este segundo ciclo de vida das imagens que se refere a designação “imagens órfãs” patente no título, o que, mais do que o seu anonimato, nos parece extremamente pertinente para o seu entendimento e enquadramento. Ainda no âmbito do segundo capítulo, procuraremos facultar o contexto que serviu de pano de fundo para estas transformações, identificando as alterações sociais nos regimes do público e do privado, a fim de compreendermos aquilo que se viria a configurar como uma nova prática e estética fotográfica no seio dos seus usos. Para além desta componente histórica e social, pretendemos ainda elencar as transformações tecnológicas do dispositivo fotográfico nos finais do século XIX e inícios do século XX, que culminaram na disponibilização da fotografia às massas, centrando a nossa análise

no importante papel da *Kodak*, em especial nos momentos chave de avanço tecnológico. Considerámos importante, dado tratar-se de uma investigação levada a cabo em Portugal, esboçar também um traçado sobre a fotografia em contexto português, deixando assim patente as clivagens e as diferenças entre contextos dominantes, como o Americano e o contexto nacional.

No terceiro capítulo, aprofundamos as características desta prática fotográfica do privado através da sua consolidação em álbuns fotográficos, aferindo o seu papel e determinando as suas valências, enquanto ferramenta de promoção ontológica da fotografia do privado e enquanto dispositivo fundamental na gestão da dialética do desejo.

Um dos grandes entraves ao estudo deste género, identificados por vários teóricos da fotografia como Geoffrey Batchen ou Catherine Zuromskis, é justamente a sua grande abrangência e complexidade, pondo em causa a exequibilidade de qualquer tentativa de abordagem sistemática. Deste modo, torna-se fundamental proceder à delimitação do *corpus* a analisar, e para isso, no quarto capítulo, delimitaremos a nossa análise a cinco exposições representativas deste género, designadamente: *Snapshots: The Photography of Everyday Life, 1888 to the Present*; *Other Pictures: Vernacular Pictures from the Thomas Walther Collection*; *The Art of The American Snapshot 1888-1978: From the collection of Robert E. Jackson*; *Instant Anonymes*; e *Ana Maria Holstein Beck – Álbuns de Família*.

Após uma análise sistemática destas exposições e a fim de podermos operacionalizar os pressupostos teóricos que servirão de sustentáculo para a nossa argumentação, no quinto capítulo, levamos a cabo um enquadramento semiótico da fotografia, articulando as prerrogativas da sua dimensão ontológica. Consideramos para esse efeito a noção de signo na semiologia de Ferdinand de Saussure (1857-1913) e na semiótica do filósofo pragmatista Charles Sanders Peirce (1839-1914). Pretendemos ainda aprofundar alguns conceitos provenientes da psicanálise com vista ao enquadramento desta prática social, fundamentando as razões para o seu elevado consumo e valorização enquanto fenómeno cultural em ascensão. Abordaremos noções como os conteúdos pulsionais do inconsciente, em particular a pulsão escópica, a noção de fetiche, a “ausência” como fundadora da fotografia, a ideia de *token* e de *unheimlich*. Usando este teia concetual de matriz psicanalítica, em que nos

permitiremos algumas reconfigurações dos conceitos de acordo com o nosso enfoque, fazemos referência à prática votiva, no caso particular dos ex-votos, de modo a introduzir a noção de sacralização pelo uso, aplicando-a posteriormente à nossa argumentação. Essa argumentação visa articular as noções de reconhecimento e ambivalência, considerando a prática da fotografia do privado como moldura individual de reconhecimento.

O estudo termina com orientações para a transição da fotografia do seu contexto de circulação, numa economia do privado, para contextos públicos de apresentação.

Algumas questões que tentaremos apurar no decorrer deste trabalho situam-se em torno do momento de charneira que permitiu a democratização da prática fotográfica: qual o papel da fotografia antes e depois da sua domesticação? Terá a disponibilização da técnica sido um fator determinante para a alteração dos regimes de produção e consumo da fotografia? Terá esse fator sido o único? De que modo ocorreu a apropriação de uma técnica (então) recente por parte de pessoas que não apresentavam conhecimento da mesma? Que estratégias foram sendo encontradas para tirar partido da acessibilidade dessa técnica? Que razões estarão na origem de uma tal valorização das fotografias que são, nos exemplos aqui considerados, guardadas com zelo? Será possível transferir essa valorização afetiva por fotografias anónimas? E, se sim, quais os aspetos que contribuem para isso? A que desejos e anseios responde a fotografia privada? Quais as implicações de esta ser enquadrada na História da Arte? Quais os desígnios de levar fotografias anónimas, não artísticas, para um museu de arte?

São estas e outras questões que procuraremos dar resposta no estudo que levamos a cabo.

Capítulo 1

1. Capítulo 1: Abordagens teóricas e metodológicas

1.1. Revisão da bibliografia

Para a compreensão do género fotográfico do privado no seio da sua produção e consumo, a sua caracterização e evolução e as razões da sua exclusão da grande maioria das obras sobre o tema, contribuíram uma série de obras consideradas fundamentais e coligidas paulatinamente na nossa bibliografia. Neste capítulo cumprimos o requisito metodológico da revisão bibliográfica, identificando as obras de maior relevo para a temática específica da fotografia do privado. Optámos por abranger as primeiras histórias da fotografia, destacando a omissão ou inclusão do género em estudo. Esta opção de recuar aos inícios da produção teórica da fotografia prende-se com o facto da fotografia ser efetivamente um campo de estudo ainda recente, mas também por estarmos convencidos de que o facto de recuarmos a essas primeiras produções teóricas permite perspetivar a nossa temática e melhor enfatizar a sua peculiaridade. Assim propomos neste capítulo, em primeiro lugar, uma abordagem historiográfica em torno de três tópicos: produção, receção e protocolos de frequência do visível. De seguida, realizamos uma listagem analítica da bibliografia específica, enquadrando e justificando a relevância da pesquisa em torno da fotografia do privado.

1.1.1. Trajeto historiográfico em torno de três tópicos: produção, receção e protocolos de frequência

Para termos uma ideia da rapidez com que a produção teórica seguiu a prática fotográfica, passados apenas dois meses da apresentação pública da fotografia por François Arago à Academia das Ciências, em janeiro de 1839, *Sir* John Herschel expôs à comunidade científica britânica um dos primeiros estudos. Dava então conta dos vários investigadores e químicos que se encontravam a desenvolver técnicas de produção de imagens fotográficas, no qual incluiu os seus próprios contributos

(Herschel apud Hannavy 2008, 655). Este texto constituiu um importante levantamento da técnica fotográfica e dos seus predicados, e continua ainda hoje a ser um importante documento para o estudo da fotografia, alvo de diferentes enfoques. Não podemos deixar de destacar que foi neste texto que Herschel recomendou a designação de *fotografia*, embora não sendo da sua autoria, e ainda uma série de outras designações como *positivo*, *negativo* e *snap-shot*, a fim de designar as fotografias instantâneas, contributos que viriam a configurar a terminologia fotográfica até ao presente.

As primeiras obras sobre fotografia abordavam-na enquanto tributária da técnica que a gerou, e juntando a isso o facto de não haver na altura o distanciamento necessário a uma visão histórica e/ou crítica, estas compilações acabavam por incidir preponderantemente na técnica, apontando as origens desta técnica para muitos séculos antes, com o surgimento da *Camera Obscura*. Atualmente, com o afastamento histórico que já vamos tendo sobre o tema, e sob o escopo da “viragem narrativa”, questionam-se os trajetos que a história e teoria da fotografia tomaram e, com vista a uma *episteme* do fenómeno fotográfico, equacionam-se enquadramentos alternativos. Não pretendemos levar a cabo um levantamento historiográfico exaustivo, uma vez que tal seria uma tese em si, mas antes um apanhado criterioso, abordando as três tópicas que consideramos fundamentais para um enquadramento integral do fenómeno fotográfico.

A tónica da produção é dominada pela evolução tecnológica do dispositivo que permite realizar o corte “espaciotemporal”, e traduz-se na história da técnica. Esta tónica caracteriza-se pela abordagem modernista, e algumas dessas histórias remontam ao desenvolvimento da ótica¹ e acompanham o longo trajeto desde a câmara escura² até às primeiras experiências bem sucedidas de fixação de imagens³.

1 Dois momentos importantes destacam-se no desenvolvimento do campo da ótica: um primeiro momento situa-se na Antiguidade com Euclides, Ptolomeu e Galeno. Um segundo momento, na Idade Média com Alhazen, Roger Bacon e Vitélio.

2 Destacadamente Alhazen, Leonardo Da Vinci; Kepler e Descartes.

3 De que são exemplo muito antes da data atribuída à invenção da fotografia: Heinrich Schulze (1727), Jean Hellot (1737),

3 De que são exemplo muito antes da data atribuída à invenção da fotografia: Heinrich Schulze (1727), Jean Hellot (1737), Beccarius (1757), William Lewis (1763), Joseph Priestley (1772), Carl Wilhelm Scheele (1777), entre outros. De acordo com o referido por Batchen (1999, 26).

A segunda tópica, a da receção, pode traduzir-se numa estética fotográfica, e consolida-se no momento em que o que foi produzido chega ao domínio da receção e circulação codificada em sociedade. Estas histórias ilustradas, escritas pelos teóricos pós-modernos, implicam uma semântica fotográfica.

Entre ambas existe um espaço-entre⁴ invisível, quase imaterial, como a janela que conduz o nosso olhar. Esta é a terceira tópica ou, neste caso, mais uma atópica, e refere-se aos protocolos de frequência do visível (Frade 1992, 111). Este espaço-entre é a parte que na receção visual da fotografia não é revelado na leitura, mas que dá precisamente à fotografia a sua especificidade. Esta instância-entre ou entreinstância é o espaço intersticial entre produção e receção e que, mesmo constituindo-se como intervalo, fenda ou como não-espaço, concorre para a sua delimitação topográfica. Podemos por isso falar aqui de uma atópica, de um espaço sem local.

A história desta atópica é de acordo com Pedro Miguel Frade a dos protocolos de frequência de imagens fotográficas. Uma história de literacia visual, de que é exemplo o episódio que nos dá conta da impossibilidade de leitura de uma fotografia por parte de um índio, quando esta lhe é apresentada.

Assim, na primeira tópica, temos os autores que fazem coincidir a história do *medium* com a história da técnica, incluindo as experiências proto ou paleo-fotográficas desde a câmara escura, até às tentativas de sucesso de Niépce, Daguerre e Talbot. Contudo, sabemos hoje que a história da fotografia não pode ser reduzida à história da técnica, uma vez que desde 1725 que estavam disponíveis os conhecimentos ao nível da química e da ótica que permitiriam mais tarde a conquista da fotografia. E no entanto, se usarmos a comum referência da apresentação pública da Fotografia de Arago à Câmara dos Deputados, em julho de 1839, esta só surgiu quase um século mais tarde.

Dentro desta abordagem destacamos a história de Georges Potonnié, *Histoire de la découverte de la photographie* (Potonnié 1990), editada em 1925, reduzindo a fotografia, como o próprio nome indica, ao momento da descoberta, da “invenção” da fotografia. Outra obra de referência é a de Josef-Maria Eder – *History of photography*

4 Zwischen.

(Eder 1978), primeira edição de 1890, onde o autor se dedica a questões que vão para além da técnica, apenas numa ínfima parte da sua obra.

Com Raymond Lécuyer, em *Histoire de La Photographie* (Lécuyer 1979), de 1945, Helmut Gernsheim, em *The Origins of Photography* (Gernsheim 1982), de 1969, e Beaumont Newhall, em *The history of photography from 1839 to the present day* (Newhall 2009), de 1982, apesar da tónica dominante da técnica, começamos já a perceber algumas preocupações de ordem estética, que traduzem a segunda instância. De destacar a obra de Newhall, que tendo decorrido de uma importante exposição realizada em 1937 no MoMA, *Exhibition of Photography: 1839-1937*, teve um papel relevante ao reclamar um espaço para a fotografia no seio das outras artes. Efetivamente, esta obra veio definir uma posição historiográfica que dominou os anos vindouros, em que a evolução da técnica é apontada como responsável pela formação de uma estética própria e a fotografia se encontra plenamente definida sob o ponto de vista da autonomia do *medium*.

Com Michel Frizot, em *Nouvelle histoire de la photographie* (Frizot 1994), cerca de meio século após a retrospectiva no MoMA, assume-se a necessidade de um modelo abrangente, capaz de aglutinar nas várias abordagens a polissemia da imagem fotográfica. É o fim da era unívoca da escrita sobre fotografia. Procura-se a história do *medium*, mas atribuindo-lhe significações consoante o uso que lhe é dado, colocando em perspetiva a prática então atual da fotografia.

Segundo Abigail Solomon-Godeau (Solomon-Godeau 1991), a Historiografia predominante na segunda metade do século XX é a que identificámos com a segunda tópica como uma *Imago mundi*, uma história com nomes: monografias de autores, escritas pelos próprios ou por outros, doutro modo, uma história da estética fotográfica. De entre os inúmeros exemplos destacamos William Henri Fox Talbot – *The pencil of nature* de 1844 (Talbot 1989), quase coetâneo com o surgimento da fotografia, sendo a primeira obra sobre fotografia ilustrada com fotografias - calótipos, e ainda *Estética fotográfica: una selección de textos*, com direção de Fontcuberta (Fontcuberta 1984), que reúne vários textos de autores consagrados.

No âmbito da prática fotográfica, um dos fotógrafos que contribuiu para que a segunda tópica ganhasse expressão foi Alfred Stieglitz. Este fotógrafo foi o grande impulsionador da abordagem estética, influenciando críticos e curadores na sua

démarche em defesa da fotografia como arte. Esta abordagem, apesar de pioneira e até visionária, era ainda indissociável do paradigma da História da Arte. Walker Evans, reagindo a esta abordagem estetizante que rejeitava a fotografia amadora por considerar que obstava o reconhecimento da fotografia como arte, começou a adotar uma linha de trabalho que reclamava para o trabalho profissional traços característicos da fotografia amadora, designadamente a frontalidade do *snapshot*, o lado vernacular da cultura americana, capturando as pessoas nos seus contextos quotidianos com relativa espontaneidade. Na esteira de Evans seguiu-se Robert Frank e William Klein que aprofundaram esta abordagem, levando-a mais longe em termos conceituais, ao utilizar ferramentas como o desfoque, o grão, altos contrastes, para atribuir às fotografias esse “ruído” característico do instantâneo. Foi assim que em meados dos anos 60, na América, a estética do *snapshot* começou a ganhar forma nos círculos fotográficos e a atrair fotógrafos profissionais como Lee Friedlander, Gary Winogrand ou John Szarkovski. Num panorama contemporâneo, vários são os fotógrafos que se destacam pelo recurso à estética do *snapshot*, como as já falecidas, Diane Arbus e Jo Spence, ou Cristian Boltanski, Martin Parr, Gerhard Richter, Nan Goldin, entre muitos outros, que ainda hoje dominam o referido panorama.

Perante esta diversidade de abordagens, a história da estética fotográfica expandiu-se e diversificou-se e, mais importante, começou a adotar os seus próprios modelos. A autorreferenciação surge aqui como sinal de uma maturidade disciplinar onde a fotografia deixa de ir beber às formas herdadas da arte pictórica, empenhando-se em desenvolver os rudimentos inerentes à própria técnica, numa meta-exploração que a tem incrementado até aos dias de hoje.

Falta-nos referir a terceira atópica, a do espaço-entre. Esta instância que trata, como já referimos, dos protocolos de frequência visual é uma história que elabora um gráfico de perfil da mudança de mentalidade e de sentido estético determinantes para uma crítica pós-moderna. Esta perspetiva de estudo vai em certa medida de encontro à demanda de Michel Foucault em determinar o surgimento de um desejo de fotografar (*Foucault* apud *Batchen* 1999, 26), ou na sua terminologia, averiguar o surgimento de uma “prática discursiva” cuja meta é a fotografia, ao invés de continuar a tentar, em vão, atribuir uma única paternidade fotográfica. Esta perspetiva é semelhante à postulada por Jonathan Crary na obra *Techniques of the observer* (Crary

1992), e também por Geoffrey Batchen, em *Burning With Desire: The conception of Photography* (Batchen 1999).

Esta mudança de paradigma, deslocando o foco de estudo do surgimento da fotografia para o aparecimento dessa prática discursiva, prende-se principalmente com o facto de sabermos que no momento em que foram apresentados publicamente os resultados bem sucedidos das pesquisas de Daguerre, sucederam-se muitas publicações e correspondências alegando uma suposta autoria da fotografia. E se é certo que algumas destas publicações são fundadas em aspetos concretos de investigações simultâneas que se vinham a desenvolver, numa época que começava a solicitar invento semelhante, outras serão apenas reação às apresentações prematuras das pesquisas de Daguerre. Mas acima de tudo, assume-se como importante a constatação de que nada surgiu na história por geração espontânea e, no caso da fotografia, fazer coincidir a sua invenção com o seu patenteamento seria descurar uma série de contributos sem os quais não teria sido possível essa conquista. Mudar assim o paradigma de estudo, como acima indicámos, permite iluminar e dar visibilidade a uma série de pesquisas que, num determinado contexto histórico, também contribuíram para o desenvolvimento da técnica, bem como abarcar outras evoluções do *medium*, tanto em termos ontológicos como tecnológicos.

Stephen Bull na obra *Photography* sintetiza esta abordagem, que aqui enumeramos em torno de três tópicos, com a proposta de Batchen relativamente ao paradigma da produção teórica modernista e pós-modernista sobre fotografia:

From such a viewpoint, the identity of photography derives from the nature of photographs themselves (what is fixed inside the frame – the modernist approach) *and* the changing cultural context in which photographs exist (what is outside the frame – the postmodernist approach). Analysing photographs should not simply be a case of choosing either one approach or the other, Batchen argues. Instead the opposing aspects of nature and culture that were embedded within the identity of photography when it was conceived should both be embraced as integral to the medium (1997: 202). For Batchen, photography's identity comes from its inherent differences. (Bull 2010, 13)

1.1.2. Bibliografia específica

Numa abordagem mais direcionada para o nosso objeto de estudo, a problemática da fotografia do privado, gostaríamos de começar por fazer referência a uma obra, não por ser exclusivamente dedicada ao nosso tema, mas pelo contexto em que foi realizada, e por se tratar de uma das primeiras obras a abordar a prática fotográfica nos termos em que a ela nos referimos neste trabalho. Referimo-nos à obra dirigida pelo sociólogo Pierre Bourdieu, *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie* (Bourdieu 2003), que contou com a colaboração de autores como Luc Boltanski, Jean-Claude Chamboredon, Robert Castel Dominique Schnapper e Gérard Lagneau. Esta obra foi encomendada no início da década de sessenta pela Kodak-Pathé ao Centro Europeu de Sociologia e editada em 1965, cerca de 50 anos depois do emblemático texto de Walter Benjamin, *A obra de arte na era da reproductibilidade técnica* (Benjamin 1992), publicado pela primeira vez em 1936, mas antes de obras como *Camera Lucida*, de Roland Barthes (Barthes 1998), de 1980, ou *On Photography* de Susan Sontag (Sontag 2002), de 1977. A obra em questão resulta de um trabalho pioneiro não só na metodologia empregue, que combina de forma ímpar a teoria e o empirismo, mas também na originalidade da abordagem sociológica. Tendo como enfoque os usos sociais da fotografia, esta obra tem como objeto de análise as práticas levadas a cabo pela classe média, com dispositivos tecnológicos medianos, em ocasiões do foro privado, mas também por vezes do público. Deu por isso um importante contributo para o estudo da fotografia popular enquanto prática social, cujo função é, segundo Bourdieu, justamente o de confirmar o papel social do indivíduo, regulando e organizando o *ethos* (Bourdieu 2003, 166).

Outra obra de referência, embora não muito popularmente citada, é: *Say 'Cheese' The snapshot as Art and Social History*, da autoria de Graham King (King 1986). Publicada em 1986, esta obra aborda o panorama relativamente inexplorado do *snapshot* no contexto americano, e parte da iniciativa de um colecionador de fotografia anónima, para entender a natureza do *snapshot*, investigando as suas características universais, propondo-nos um método para analisar a fotografia do privado enquanto documento histórico. Nesta obra o autor esboça as definições da

fotografia do privado⁵: *tilted horizon; unconventional cropping; eccentric framing; the distant subject; blurring; double exposure; enter the light; the siamese frame; the close encounter; the shadow; banality; ambiguity*⁶. Apesar da lista de características de King ser frequentemente conotada com os erros dos amadores, a sua abordagem revela um conhecimento profundo do género, e muitos dos seus contributos mantêm-se ainda hoje atuais.

Outra obra de referência, esta sim de carácter mais específico, é *The Snapshot Photograph: the rise of popular photography 1888-1939*, da autoria de Brian Coe e Paul Gates (Coe e Gates 1997), publicado no Reino Unido em 1977. Os autores, ambos com vasto conhecimento sobre o desenvolvimento da tecnologia fotográfica, em especial nos circuitos da *Kodak*, oferecem uma obra que começa aquando do surgimento do género *snapshot* em 1888 e cobre um período de tempo de cinco décadas. Centram-se nas evoluções tecnológicas e, ao mesmo tempo, nas variações formais, apresentando ao leitor um levantamento bastante completo, mesmo à luz atual, dos fatores tecnológicos que mais contribuíram para o desenvolvimento de uma estética própria do *snapshot*. A obra vem organizada de acordo com as categorias de maior destaque: *People, Leisure, The Seaside, Townscape, At work, Interiors e Events*. Um aspeto que corrobora o seu pioneirismo é a sua bibliografia, que remete apenas para as histórias da fotografia de Gernsheim (1982) e Newhall (2009), tão escassa que era a bibliografia específica na altura.



Figura 1 Fotografia da categoria *The seaside* Fonte: Coe e Gates, 96

5 Numa abordagem semelhante à proposta por John Szarkowski, na sua análise da fotografia modernista em *The photographer's eye: The thing itself; the detail; the frame; time e vantage point*. (Szarkowski 2007)

6 Numa tradução nossa: Horizonte inclinado; recorte não convencional; enquadramento excêntrico; motivo distante; tremido; duplas exposições; entrada de luz; o quadro siamês; o encontro próximo; a sombra do fotógrafo; banalidade; ambiguidade.

Do âmbito da história passamos para um trabalho artístico e de reflexão da autoria da fotógrafa e feminista Jo Spence. Esta fotógrafa freelancer contribuiu bastante para a reflexão sobre o papel do retrato privado, em especial do autorretrato, começando por questionar o aspeto perverso da observância das convenções nas fotografias de retrato, desenvolvendo como resposta, uma série de estratégias de autorrepresentação cujo objetivo era efetivamente ir contra as ortodoxias predominantes na representação fotográfica. A natureza concetual do seu trabalho, e a reflexão teórica a ele associada, apresenta-se como *à frente do tempo*, de vanguarda, e talvez por isso ainda hoje seja bastante valorizado, tendo inspirado artistas como Cindy Sherman, com os seus trabalhos autorrepresentativos, através de uma gramática visual de próteses e afins, e de uma semântica do abjeto. Destacam-se os seus trabalhos *Beyon the Family Album* (Spence 2005) de 1979, *Putting myself in the picture: a political, personal, and photographic autobiography* (Spence 1986), de 1988. Em 1990 editou ainda, juntamente com Patricia Holland, *Family Snaps: The meaning of domestic photography* (Spence e Holland 1991), obra que reúne contributos de autores ligados a esta temática como Annette Kuhn, Val Williams ou Stuart Hall.



Figura 2 Autorretrato Jo Spence

É em 1980 que surge a obra que continua a ser até hoje nuclear no que toca a este género de fotografia, e que é também um marco na escrita sobre fotografia: publicada primeiro em Francês e em 1981, em Inglês, o texto *Camera Clara* (Barthes 1998), inaugura um paradigma discursivo⁷ no qual Barthes se propõe retirar a análise da fotografia do contexto social, político e ideológico, colocando-a mais no campo do subjetivo e do idiossincrático. Verificando a irredutibilidade à objetividade da fotografia, Barthes defende que a forma mais honesta e válida de proceder seria investigar a natureza da sua própria resposta à imagem fotográfica, analisando apenas imagens que têm existência de facto para ele. Nesta proposta metodológica destaca dois aspetos: o *studium*, conteúdo explícito da imagem que toda a gente consegue ver, e o *punctum*, aquele pequeno “quê”, que só ele consegue sentir. A hermenêutica de *Câmara Clara* é a do individual em detrimento do colectivo, e ao proceder desta forma o autor está a afirmar que a resposta do leitor à fotografia está além de qualquer análise.

Geoffrey Batchen, outro teórico profícuo que muito tem contribuído para o estudo e enquadramento do *snapshot*, e dos géneros vernaculares associados, referiu que «[...] não se pode falar dos instantâneos sem falar das emoções que estes induzem nas pessoas. Se calhar, isto significa que temos de começar a escrever histórias da fotografia mais parecidas com romances» (Batchen 2007,n.p.). Estamos em crer que estas histórias mais parecidas com estórias devem referir-se à abordagem levada a cabo na *Câmara Clara*. Inovadora e não totalmente compreendida na época em que foi publicada, esta abordagem, depois de trinta anos e de uma grande variedade de textos desde então produzidos, continua a ser basilar nas análises fotográficas, tendo vindo a ser alvo de constantes releituras por parte de vários autores. Alguns exemplos estão agrupadas na mais recente publicação dirigida pelo próprio Batchen, *Photography Degree Zero: reflections on Roland Barthe's Camera Lúcida* (Batchen 2009), que conta também com um texto seu, *Camera Lucida another little history of photography*.

A posição sustentada por Barthes na sua obra encontrou grande oposição nas palavras de Victor Burgin e de John Tagg, autores das obras *Thinking Photography*

⁷ Este paradigma veio a ser mais tarde associado ao “Narrative Turn” ou viragem narrativa. Cf. Czarniawska, Barbara. 2004. *Narratives in Social Science Research: Introducing Qualitative Methods Series*. London: Sage Publications.

(Burguin 1982) e *The Burden of Representation* (Tagg 1988) respetivamente. Estes autores procuraram estabelecer uma moldura teórica para o estudo da fotografia dentro do seu contexto social, político e ideológico, rejeitando por isso vigorosamente a problemática que o novo paradigma apresentado por Barthes levantava. Não são particularmente relevantes no rol desta bibliografia específica, mas não quisemos deixar de referí-las já que, cronologicamente, são obras de referência incontornável para a autonomização da fotografia enquanto campo de estudo, e porque, como tal, reforçam a ideia de que, à exceção de Barthes, os padrões de escrita dominante até então excluía os géneros vernaculares.

Em 1987, vinda da área das ciências sociais, *Snapshot versions of life*, de Richard Chalfen (Chalfen 2008), foi o resultado do trabalho deste autor, após uma série de estudos sobre a fotografia de família. Analisa, sob a batuta antropológica, o *modo doméstico* da fotografia de família no seu contexto gerador e reitera a fotografia enquanto modo de registo e evidência visível de momentos cruciais de mudança, onde apenas os momentos socialmente aceites e necessários para a manutenção do *status quo* são exibidos. Na sua esteira, Christopher Musello, também oriundo das ciências sociais, desenvolveu e aprofundou, em *Studying the Home Mode: An Exploration of Family Photography and Visual Communication* (Musello 1980), as categorias de análise da fotografia de família propostas por Chalfen: planeamento, captura, processamento (esta acrescentada por Musello), edição e exibição.

Cento e cinquenta anos após o anúncio público da invenção da fotografia é editado, em modo comemorativo, *The Story of Popular Photography*, de Colin Ford (Ford 1989), versando um conjunto de fotografias que viria a ser mais tarde o espólio do museu *Kodak*.

A partir deste período, o rácio de publicações sobre esta temática passa a ser de autoria maioritariamente feminina, destacando-se: *The Family Album* de Sue Isherwood (1988); *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory* de Marianne Hirsh (1997); *Family Photography: Context, Meaning and Effect* de Julia Hirsch (1981); *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums* de Martha Langford (2008); *Sweet it is to scan...: Personal Photographs and Popular Photography* de Patricia Holland (2009), entre outros. Ainda que sobre a mesma temática, estes trabalhos apresentam, naturalmente, abordagens diversas.

Para tal contribuíram as mudanças de mentalidade, particularmente nos países originários das publicações aqui assinaladas, Inglaterra e Estados Unidos que, de certa forma, acompanharam o desenvolvimento da própria fotografia do privado e que acabariam por garantir à mulher, finalmente, um papel na academia.

A publicação de *Nouvelle histoire de la photographie*, de Michel Frizot (Frizot 1994) que, como vimos anteriormente, manifesta a necessidade de um modelo polifónico de histórias da fotografia, marca o fim da era unívoca na escrita sobre fotografia. Procura-se então escrever a história do *medium*, atribuindo-lhe significações consoante os seus usos. Nesta esteira, as compilações que têm surgido sobre a fotografia assumem cada vez mais importância na construção de uma teoria fotográfica trazendo-nos novos enfoques de autores que, laborando em questões muito específicas, contribuem para o alargamento das perspetivas críticas sobre o tema. É o caso de *Photography: A critical Introduction*, editado pela primeira vez em 1993 pela Routledge e dirigida por Liz Wells (Wells 2009). Esta obra segue precisamente essa linha de trabalho, apresentando várias leituras críticas organizadas segundo diferentes abordagens. De destacar o terceiro capítulo, *Sweet is to Scan... personal photographs and popular photography*, da autoria de Patrícia Holland (Holland 2009), e que reúne uma boa quantidade de informação, bem como referências bibliográficas, constituindo uma parte significativa da pesquisa de base para o estudo que levamos a cabo.

Don Slater, editor da *Camerwork* desde os anos 80, contribuiu, em 1995, para *The Photographic image in Digital Culture* de Martin Lister (Lister 2004) com o capítulo *Domestic Photography and Digital culture*, onde são abordadas as transformações ocorridas na fotografia do privado, conseqüentes da tecnologia digital e das possibilidades de circulação trazidas pela internet através dos emails e das redes sociais como o *Facebook* e o *Twitter*, bem como das páginas pessoais de fotografias como o *Flickr* ou o *Instagram*, entre outros.

No ano 2000, Nancy Martha West vê publicado *Kodak and the lens of Nostalgia* (West 2000), que tendo como mote a análise das propagandas da *Kodak*, analisa qual o papel da *snapshot* na cultura material americana.

Em *Visual Culture: The reader* (Evans e Hall 2002), destacamos os contributos de Roland Barthes, *Rhetoric of the image*; de Victor Burgin, *Art, Common sense and*

photography e de Rosalind Krauss, *Photography's discursive spaces*. Outra obra que merece a nossa atenção é *The Photography reader*, editada em 2003 também por Liz Wells (Wells 2003), onde se destaca o capítulo *Image and Identity*, que contém importantes textos para o estudo da fotografia do privado e as políticas de representação.

A obra *Photographs Objects Histories: on the Materiality of Images*, editada por Elizabeth Edwards e Janice Hart (Edwards e Hart 2006) em 2004, traz-nos uma abordagem do ponto de vista da cultura material, propondo uma leitura da fotografia enquanto objeto, e analisando a natureza das relações estabelecidas pelo sujeito com este objeto tão particular.

Outra obra de referência e mais recente é *Photography: Theoretical Snapshots*, editada em 2009 por J.J. Long, Andrea Noble, Edward Welch (Long, Noble e Welch 2009). Conta com a colaboração de nomes proeminentes da crítica fotográfica, como John Tagg, Elizabeth Edwards, Geoffrey Batchen, Donald Preziosi, entre outros, e tem como objetivo apresentar novas abordagens no estudo da fotografia. Cerca de vinte e cinco anos após a publicação de *Thinking Photography* e *The Burden of Representation*, responsáveis pela autonomização da fotografia enquanto campo de estudo e formadora das correntes que dominaram por muito tempo a história do *medium*, *Photography: Theoretical Snapshots* pretende revisitar os contributos de Roland Barthes, Walter Benjamin e da equipa da *October*, abrindo novas perspetivas interpretativas. Desta obra interessa-nos particularmente as abordagens de Geoffrey Batchen no seu artigo *Dreams of ordinary life: Cartes-De-Visite and Bourgeois imagination* e de Catherine Zuromskis *On Snapshot Photography: Rethinking Photographic Power in Public and Private Spheres*.

Também de Catherine Zuromskis foi publicado, em 2013, *Snapshot Photography: The Lives of Images*, (Zuromskis 2013) que analisa a produção fotográfica amadora, mas também a influência que esta teve em trabalhos de artistas como Andy Warhol ou Nan Goldin.

Concluimos esta sùmula de referências, com o trabalho do autor já aqui várias vezes referido, Geoffrey Batchen, que propõe, no seu conjunto, uma leitura inovadora: *Snapshot, Burning with Desire: The Conceptions of Photography*, publicada em 1999 (Batchen 1999), *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*, publicada em 2002

(Batchen 2002), *Forget Me Not: Photography and Remembrance*, publicada em 2004 (Batchen 2004) e que consiste num catálogo de uma exposição. O seu contributo na integração do estilo vernacular na História da Fotografia é pioneiro e, para além das obras publicadas, tem ainda contribuído com vários artigos em revistas de relevo.

Outras fontes importantes são naturalmente as revistas da especialidade. Estes periódicos permitem aos investigadores uma escrita mais ensaística, sendo muitas vezes portadoras da “novidade em progresso”. Na revista *Afterimage* salienta-se *Manifest data: the image in the age of electronic reproduction*⁹, que consiste numa releitura da obra de Walter Benjamin, numa época em que a reprodutibilidade técnica é imensamente exponenciada pela tecnologia do digital. A obra de uma eminente pensadora sobre esta problemática, Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*¹⁰ é revista nesta edição, onde a autora reflete sobre o papel da fotografia na construção da memória individual e da história do coletivo. *Roll Over - analysis of snapshot photography, photos of everyday life not initially produced as art*¹¹, coloca-nos a questão de «What is it that an exhibition of snapshots is exhibiting?» (Smith 2001), através da abordagem de algumas das mais importantes exposições realizadas no continente americano sobre o tema. Analisa ainda os aspetos que contribuíram para o sucesso ou insucesso das mesmas, tentando inferir as características inalienáveis do *snapshot* e indagando a pertinência da sua penetração na esfera do público. *The Place of the Photograph in Visual Narrative Research - Project Statement*¹², procura apurar de que forma a fotografia, associada às histórias de vida, pode ter um papel de relevo na investigação em educação. *Postscript to a postcard - early popular photography*¹³, explora as possibilidades narrativas da imagística popular aplicada a postais, examinando também a relação de tensão acrescida quando se junta texto encriptado a uma imagem já de si encriptada. Em *Suspended Conversations: The*

9 «Manifest data: the image in the age of electronic reproduction.» *Afterimage* Edição de novembro- 1996. http://findarticles.com/p/articles/mi_m2479/is_n3_v24/ai_19114334/. Cons. 17 jan, 2010.

10 «Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory – Review». *Afterimage*, edição de maio-junho de 1999. http://findarticles.com/p/articles/mi_m2479/is_6_26/ai_54869105/. Cons. 17 jan, 2010.

11 Joel Smith «Roll Over - analysis of snapshot photography, photos of everyday life not initially produced as art». *Afterimage*, edição de setembro de 2001. http://findarticles.com/p/articles/mi_m2479/is_2_29/ai_78437070/. Cons. 17 jan, 2010.

12 Hedy Bach «The Place of the Photograph in Visual Narrative Research - Project Statement». *Afterimage*, edição de novembro de 2001. http://findarticles.com/p/articles/mi_m2479/is_3_29/ai_80757500/. Cons. 17 jan, 2010.

13 Rachel Snow «Postscript to a postcard - early popular photography». *Afterimage*, edição de maio de 2002. http://findarticles.com/p/articles/mi_m2479/is_6_29/ai_87130443/. Cons. 17 jan, 2010.

*Afterlife of Memory in Photographic Albums - book review*¹⁴, a obra de Martha Langford é revista, salientando os aspetos mais importantes nela contidos: a performatividade do álbum fotográfico, em particular o álbum de família, e a sua estrutura semelhante à da oralidade, num esquema *show and tell* que permite criar sempre novas narrativas.

Uma série de outros artigos sobre esta temática perfilam-se: *Memory. Cleverly disguised as a database - technology meets the family album, Apple iPhoto*¹⁵; *Finding "me" - Mary von Rosen's photo album*¹⁶; *Private Life. - Media - book review*¹⁷; *Deja Vu: The feeling that we've all been here before on Deja Vu: aberrations on cultural memory*¹⁸; *People I don't know*¹⁹; *RE-Rereading Camera Lucida: viewing Barthes through Victor Burgin*²⁰. No conjunto, estes artigos aportam uma série de novas leituras e perspetivas, indicando-nos que este tema está longe de estar delimitado e ainda mais longe de se esgotar. Assim o esperamos.

Outra revista que assume especial destaque no panorama da produção crítica fotográfica é a *Études photographiques*, da qual destacamos os artigos que contribuíram para a (in)formação da nossa perspetiva crítica sobre o tema: *Colloque "L'Album photographique"*²¹, de Michel Quéting; *Les albums photographiques du musée de l'Homme*²², de Kim Timby; *Esthétique de l'occasion*²³, de André Gunthert;

14 Are Flagan «Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums. - book review». Afterimage, edição de maio de 2002. http://findarticles.com/p/articles/mi_m2479/is_6_29/ai_87130454/. Cons. 17 jan, 2010.

15 « Memory. Cleverly disguised as a database - technology meets the family album, Apple iPhoto». Afterimage, edição de maio 2002.. http://findarticles.com/p/articles/mi_m2479/is_6_29/ai_87130448/. Cons. 17 jan, 2010.

16 Catherine Whalen «Finding "me" - Mary von Rosen's photo album» Afterimage, edição de maio 2002. http://findarticles.com/p/articles/mi_m2479/is_6_29/ai_87130450/. Cons. 17 jan, 2010.

17 Alexander Charles Mouton «Private Life. . - Media - book review». Afterimage, edição de julho-agosto de 2002. http://findarticles.com/p/articles/mi_m2479/is_1_30/ai_89985971/. Cons. 17 jan, 2010.

18 Alisia G. Chase «Deja Vu; The feeling that we've all been here before on Deja Vu: aberrations on cultural memory». Afterimage, edição de novembro- 2004. http://findarticles.com/p/articles/mi_m2479/is_3_32/ai_n8693962/. Cons. 17 jan, 2010.

19 Aline Smithson «People I don't know». Afterimage, edição setembro-outubro de 2005. http://findarticles.com/p/articles/mi_m2479/is_2_33/ai_n15966515/. Cons. jan, 2010.

20 Natalie Bell «RE-Rereading Camera Lucida: viewing Barthes through Victor Burgin». Afterimage, edição de julho-agosto de 2007. http://findarticles.com/p/articles/mi_m2479/is_1_35/ai_n27382063/ Cons. 17 jan, 2010.

21 Michel Quéting, Colloque «L'Album photographique», *Études photographiques*, 6 | mai 1999. <http://etudesphotographiques.revues.org/index194.html>. Cons. 22 outubro 2009.

22 Kim Timby, « Les albums photographiques du musée de l'Homme », *Études photographiques*, 1 | Novembre 1996. <http://etudesphotographiques.revues.org/index104.html>. Cons. 31 jan. 2010.

23 André Gunthert, « Esthétique de l'occasion », *Études photographiques*, 9 | mai 2001. <http://etudesphotographiques.revues.org/index243.html>. Cons. 31 jan. 2010.

*L'introduction de la photographie dans la vie quotidienne*²⁴, de Sylvain Maresca; *Portrait de famille au naturel*²⁵, de Irène Jonas; *Les snapshots*²⁶, de Geoffrey Batchen.

Esta seleção bibliográfica não ficaria completa sem a referência aos catálogos publicados a propósito das grandes exposições dedicadas à fotografia do privado. Este assunto é analisado em profundidade no quinto capítulo onde, para além de elencados, analisamos e destacamos a importância de algumas destas exposições, por meio dos seus catálogos. Assim, por motivos de conveniência e coerência, por agora deixamos apenas a referência em nota de rodapé²⁷ dos catálogos analisados no âmbito do quinto capítulo.

1.2. Enquadramento da temática nas Ciências da Comunicação

Photography's emergence as a central object of study in the humanities and social sciences has in fact been accompanied by a vast proliferation of theoretical approaches to the subject that exceed the notion of 'photography theory' espoused by Burgin. It is to this very plurality and diversity that this volume responds.

At the same time, despite the intensive theoretical and critical activity that photography has generated in recent decades, one of the most interesting aspects of photography studies remains its relative youth. It is true that many of the disciplines making up what we now tend to think of as the 'arts and humanities' are relatively young in terms of the history of scholastic and academic study. Even the grandest and seemingly most established of subjects, such as English Literature, only really acquired academic legitimacy at the end of the nineteenth century, as Terry Eagleton for one reminds us, and did so after a long struggle. (Long, Nobel e Welch 2009, 3)

24 Sylvain Maresca, «L'introduction de la photographie dans la vie quotidienne», *Études photographiques*, 15 | novembre 2004. <http://etudesphotographiques.revues.org/index395.html>. Cons. 22 out. 2009.

25 Irène Jonas «Portrait de Famille au Naturel» <https://etudesphotographiques.revues.org/1002>, consultado em dezembro 2010.

26 Geoffrey Batchen, «Les snapshots», *Études photographiques*, 22 | septembre 2008, <http://etudesphotographiques.revues.org/index999.html>. Cons. 31 jan. 2010.

27 Szarkowski, John. [1966]. *The photographer's Eye*. New York: The Museum of Modern Art; 2012.

Douglas R. Nickel – *Snapshots: The Photography of Everyday Life, 1888 to the present*. (San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1998.)

Mia Fineman, Walther Thomas - *Other Pictures: Anonymous Photographs from the Thomas Walther Collection*. (Santa Fe: Twin Palms Publishers; 2000).

Sarah Greenough (et al.) – *The Art of the American Snapshot, 1988-1978: From the Collection of Robert E. Jackson*. (Princeton: Princeton University Press, 2007)

Chèroux, Clément. 2008. *Instants Anonymes*. Strasbourg: Musée De La Ville de Strasbourg.

O enquadramento da nossa temática nas Ciências Sociais e Humanas ratifica a pluralidade teórica que caracteriza essa vasta área do saber e pretende tirar partido da sua heterogeneidade ao nível dos modelos de investigação.

Tal como refere Long e Nobel e Welch (2009, 3), proceder ao enquadramento do fenómeno que é a fotografia do privado, implica necessariamente um estudo da construção da noção de privado, e isso implica abordar noções tais como indivíduo, identidade, subjetividade, intimidade, entre outras. Ora se estas categorias estão em constante redefinição, discussão e mutação, parece-nos que a constante busca por novos métodos, característica desta área de conhecimento, serve melhor do que qualquer outra o nosso propósito. “Indeed, the very nature of photography as a cultural phenomenon may well militate against the coalescence of critical orthodoxies”

A Antropologia foi, das Ciências Sociais, a que primeiro identificou a utilidade da fotografia, colocando-a ao seu serviço como instrumento de registo principalmente orientado para a indexação e taxonomias. Podemos ver que esta relação, com altos e baixos, manteve-se profícua para ambos os lados, destacando-se hoje em dia importantes contributos de análise vindas desta área de estudos com o recursos das metodologias da Antropologia Visual.

Em Portugal, a produção de textos relacionando as Ciências Sociais e a fotografia ocorreu relativamente tarde, manifestando-se sobretudo após a queda do regime ditatorial, em 1974. Será pertinente destacar, entre outros: *Pesquisa em torno da fotografia - [ou da marca fotológica que impregna a reflexão teórica]*, de Emídio Rosa de Oliveira, em 1984 (Rosa de Oliveira 1984), que consiste num trabalho de síntese apresentado como prova de competência científica ao Departamento de comunicação Social da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (Rosa de Oliveira 1984); *História da Imagem fotográfica em Portugal – 1839-1997*, de António Sena, em 1991 (Sena 1991); *Figuras de Espanto. A fotografia antes da sua cultura*, de Pedro Miguel Frade, em 1992 (Frade 1992); *Fotografia e narcisismos: O auto-retrato contemporâneo*, de Margarida Medeiros, publicado em 2000 (Medeiros 2000), mas resultado de uma investigação de mestrado levada a cabo anteriormente; *A fotografia e o privilégio de um olhar moderno*, de Sérgio Mah, em 2003 (Mah 2003). Tendo por referência a produção teórica em França, e voltando à

obra de Bourdieu, já aqui referida, editada em 1965, percebemos um hiato de quase dez anos entre esta obra e os primeiros trabalhos em Portugal.

Uma abordagem interessante desta questão expressa-se no trabalho desenvolvido por Michael Warner na sua obra *Publics and Counterpublics* (Warner 2010) e prende-se com a importância da performatividade nas fotografias do privado, bem como da noção de público que consequentemente se lhes associa. Qualquer género ou ato de comunicação implica em potência um público, automaticamente instaurado no momento em que esse ato de comunicação é posto em marcha. Esta noção de público enquanto um endereço retórico para toda e qualquer mensagem, que pode estar ou não explícita, posiciona o nosso objeto de estudo no âmbito das Ciências Sociais.

Its plurality is not contingent but structural and embodies contradictions that can be neither resolved by the establishment of theoretical orthodoxy nor sublated in a teleologically conceived 'photography theory' of the future. (Long, Nobel e Welch 2009, 4)

Dado que neste estudo o nosso foco de análise não é a fotografia como objeto artístico, assim passível de análise através da História das Artes, esta proposta metodológica adotará várias abordagens. Em primeiro lugar, sustentamo-nos nas abordagens semióticas com vista a desvendar a polissemia dessas imagens (Pierce 1966) e (Saussure 1986). Em segundo lugar, teremos em conta uma abordagem ancorada em conceitos da psicanálise, permitindo a criação de uma moldura de compreensão da fotografia do privado à luz do regime escópico, das características *voyeurista* e *fetichista* de que se reveste este género, e que dá resposta criando um *token* identitário capaz de operar o reconhecimento. Neste sentido, adquirem particular pertinência as teorias de Sigmund Freud e Jaques Lacan. Finalmente, outra linha de análise, que se prefigura também de grande importância para a validação das propostas teóricas por nós avançadas, implica uma abordagem do ponto de vista da cultura material. Aqui, contemplamos a materialidade da fotografia como artefacto e, procedendo por comparação aos ex-votos, subgénero particular dentro do que se

poderá designar de pintura popular, avançamos estatutos de consagração atribuídos à fotografia do privado decorrentes do seu uso.

Esta abordagem interdisciplinar é, na nossa opinião, condição *sine qua non* para o cumprimento dos objetivos propostos. As Ciências da Comunicação, ramo das Ciências Sociais e Humanas, que se sistematizaram aquando da emergência de meios técnicos e científicos modernos, caracterizam-se justamente pela interdisciplinaridade e constante mutação, justificando por isso a necessidade de contínuo recurso a outras áreas de conhecimento. Uma teoria da fotografia terá hoje de contemplar uma história das técnicas e uma história da cultura, integrando-se por isso necessariamente no âmbito das Ciências Sociais. Numa sociedade em que os novos modelos comunicacionais se regem pelo imperativo da velocidade e na qual a fotografia, enquanto prática social que envolve a troca de informação, é talvez a melhor expressão²⁸, tudo é comunicação, nada parecendo sê-lo. Este poderá ser, assim, o terreno fértil capaz de fazer germinar uma teoria apta a abranger a complexidade deste nosso objeto de estudo.

Para esse efeito, levámos a cabo uma investigação empírica teoricamente orientada, assente numa metodologia mista de cariz qualitativo e que, recorrendo a diferentes técnicas de recolhas de informação, culmina no texto aqui em análise.

Gostaríamos de salvaguardar o facto do próprio investigador se apresentar como o primeiro dos instrumentos, assumindo-se a subjetividade incontornável da análise a efetuar, tendo em conta a natureza empírica da temática em questão.

Para a recolha de informação documental levámos a cabo a revisão da bibliografia e o estado da arte que apresentamos no presente capítulo, e para a recolha de informação não documental procedemos à realização de cinco entrevistas semidiretivas, com questões abertas ao desenvolvimento, aos responsáveis pela organização das cinco exposições que analisamos no contexto deste estudo²⁹. À exceção do caso português, todas as entrevistas foram realizadas por e-mail: Douglas R. Nickel, enquanto curador da exposição *Snapshots: The Photography of Everyday Life*, no *San Francisco Museum of Modern Art*, respondeu às nossas questões; Mia

28 André Ghunthert refere-se mesmo a ela como “iconografia da modernidade” in André GUNTHERT -«La Conquête de l’instantané. Archéologie de l’imaginaire photographique en France, 1841-1895» (EHESS, 1999) 372 p.

29 Disponíveis na secção Anexos.

Fineman como curadora associada, falou-nos sobre a exposição *Other Pictures. Anonymous photographs from the Thomas Walter Collection*, realizada no *The Metropolitan Museum of Art*; Diane Waggoner, esclareceu-nos os detalhes de *The Art of the American Snapshot: 1888-1978 From the Collection of Robert E. Jackson* da *National Gallery*; Sylvain Morand colaborou connosco respondendo à entrevista referente a *Instants Anonymes*, no *Musée d'Art Moderne et Contemporain* de Strasbourg; e finalmente Paula Cunha, enquanto corresponsável por *Ana Maria de Sousa e Holstein Beck – Álbuns de Família*, no Arquivo Municipal de Lisboa, Fotográfico, que gentilmente nos recebeu para uma conversa acompanhada de uma entrevista presencial.

As exposições que constituem os casos de estudo foram selecionadas com base numa investigação preliminar onde procedemos ao levantamento algo exaustivo das exposições com enfoque nesta temática. Posteriormente, identificámos as mais relevantes, com base em critérios de inovação; tipo de instituição custodial (que procedeu à exposição); tipo de coleção apresentada; e abordagem curatorial. Também preponderante na seleção foi o impacto mediático, bem como na escrita fotográfica das referidas exposições. O resultado desta seleção pretende apresentar uma variedade proporcional às ocorrências deste tipo de exposições. Assim, três das cinco exposições ocorreram em contexto americano, que continua a ser, como sabemos, o território mais fértil, tanto na prática de instantâneos, como no olhar curatorial e crítico a eles dedicados; duas em território europeu, uma em Estrasburgo e a outra, sintomaticamente, realizada em Portugal, no contexto de um Arquivo. Quatro dessas exposições tinham já ocorrido, pelo que a sua análise documental é orientada pelos documentos produzidos a propósito: catálogos, textos presentes nos catálogos; notas de imprensa; textos de sala e artigos críticos publicados nos media. Relativamente ao caso de estudo de Portugal, tínhamos inicialmente previsto analisar uma exposição levada a cabo no Arquivo Fotográfico de Évora, mas perante a possibilidade de analisar uma exposição ainda a decorrer, optámos por esta última, selecionando assim *Ana Maria de Sousa e Holstein Beck – Álbuns de Família*. Neste caso foi realizada uma visita à exposição, acompanhada por uma entrevista a uma das curadoras Paula Figueiredo Cunha, cuja experiência foi sistematizada através de notas de campo. Não nos foi possível obter registos fotográficos dentro do espaço da exposição, pelo que as

fotografias da instalação, *installation view*, foram, de modo semelhante aos outros casos, facultadas pela instituição custodial.

Com o aparecimento da fotografia surgiu também a hipótese de “qualquer um” ser retratado. Nos primórdios da invenção desta técnica tirar uma fotografia de família significava para a grande maioria, dirigir-se ao estúdio do fotógrafo e proceder ao tradicional retrato de família. Todavia, poucos tinham estas imagens de privacidade ou intimidade! O surgimento da grande empresa *Kodak* veio revolucionar esta prática. Em 1888, com o lançamento da câmara *Brownie*, a fotografia tornou-se disponível às massas, permitindo assim novos usos, uma nova estética e questionando o estatuto da fotografia. Situamos nesta data, o começo da domesticação da fotografia, e o começo da nossa análise³⁰.

30 Uma vez que o processo equivalente na Europa só aconteceu mais tarde, e no caso de Portugal em 1919, o território americano é consideravelmente mais rico e vasto neste género fotográfico, como poderemos ver mais abaixo com as primeiras exposições dedicadas ao tema.

CAPÍTULO 2

2. Capítulo 2: Caracterização e enquadramento do objeto de estudo

Neste capítulo temos como objetivos distinguir e caracterizar o género da fotografia do privado em estudo, identificando as mudanças ocorridas nas práticas fotográficas de finais do século XIX inícios do século XX, período de grandes transformações, motivadas particularmente pelos avanços tecnológicos, e cujas repercussões se manifestaram no modo de experienciar o tempo e o espaço. A industrialização, o progresso e o rápido desenvolvimento dos processos tecnológicos acelerou o ritmo de vida das pessoas, encurtando distâncias através de telefones, caminhos de ferro e automóveis, e expandindo uma classe média, cada vez mais próspera e ávida de consumo. A caracterização deste período privilegiará as transmutações ocorridas entre as esferas do privado e do público, a fim de podermos elucidar o que se viria a configurar como uma nova prática e estética fotográfica.

Na segunda parte deste capítulo, ocupar-nos-emos das transformações tecnológicas do dispositivo fotográfico que viriam a culminar na disponibilização da fotografia às massas, centrando a nossa análise no importante papel da *Kodak*, e em particular nos momentos chave de avanço tecnológico. Seguidamente, procuraremos caracterizar a época que é pano de fundo de todas estas inovações, identificando as alterações sociais nos regimes do público e do privado. Considerámos importante, dado tratar-se de uma investigação levada a cabo em Portugal, esboçar também um panorama sobre o contexto nacional, deixando assim patente as clivagens e as diferenças entre este e os contextos dominantes, o americano ou o francês.

2.1. Do privado: distinção terminológica e caracterização do género

A fotografia enquanto fenómeno e prática social tem vindo a ser gradualmente alvo de profícua investigação e, no que diz respeito ao género do privado, os discursos são diversificados, com vários enfoques, assumindo, não raramente, perspetivas subjetivantes para irem de encontro à temática do privado. Tudo isto resulta num *corpus* algo heterogéneo não muito consistente e do qual nem sempre é fácil extrair os denominadores comuns que nos interessam para proceder à sua análise. Contudo,

evidenciam-se certos indicadores que remetem para a sua grande profusão e pluralidade: a sua tremenda afetividade; a sua capacidade de expressar diferentes esferas desde a social, a histórica, a familiar, das convenções e da praxis, da moda, etc.; o seu caráter paradoxal, onde o “suposto” imediatismo e autenticidade cruzam-se numa prática bastante convencionada, que se traduz numa conformidade visual. Toda a controvérsia estende-se também à designação, e uma tentativa de delimitação vinculada de géneros revela-se tarefa ingrata. Curiosamente, um aspeto que parece reunir bastante concordância é o de este ser o género que melhor revela as especificidades do *medium* fotográfico, (Batchen 2007) expresso na ausência de pretensões estéticas e consequente de uma carência de labores técnicos, produzido no e para o privado, colocando-o no “grau zero” do *medium* e realçando o caráter contingente que o paradigma de “espelho do real” reclamou em tempos como maior prova do «automatismo da sua génese técnica» (Dubois 1992, 19).

O seu caráter paradoxal, ou como preferimos, ambivalente, é o aspeto que nos parece ser mais distintivo e digno de aprofundamento. No decorrer deste capítulo, pretendemos lançar alguma luz sobre aquele que segue sendo o mais abundante género fotográfico e que continua a colocar-nos perante uma série de questões ainda sem resposta. Para isso, procuramos estabelecer uma distinção terminológica e elaborar uma caracterização do género a fim de, posteriormente, apurarmos as ferramentas de mediação que este impõe.

A thorough definition of *snapshot* photography must take into account not only the technology that generates it, but also what the images look like, the way people circulate and display them, and indeed, the way they make people feel. (Zuromskis 2013, 22)

A prática fotográfica, e o *corpus* daí resultante em análise nesta investigação, tem vindo a ser referida aqui como *do privado*. Esta denominação diferencia-se da terminologia dominante, que se divide, nas publicações mais recentes, entre *snapshot* e *vernacular* (Nickel 1998; Batchen 2002; Rotenberg 2008; Sarvas e Frohlich 2011; Zuromskis 2013). Variando de acordo com as áreas de proveniência do estudo, bem como com a ênfase com que é abordada, é denominada fotografia de família (Chambers 2003; Blanco 2010; Gillian 2010), fotografia popular (Coe e Gates 1997), fotografia privada ou íntima (Holland 2009), doméstica (Sarvas e Frohlich 2011), do

dia-a-dia ou quotidiana (Smith 2001; Nickel 1998), ou ainda de ocasião (Cunca 2007). Vão sendo já em número significativo as exposições que se devotam a exumar este tipo de fotografia, designando-a ainda como fotografia *outra* – *other*³¹, fotografia *anónima* - *anonymes*³², ou *achada* - *trouvée*³³. No entanto, a mera tradução de um destes termos não serve tão bem os nossos propósitos como a designação de *privado*. Esta designação, para além de colocar em evidência aspetos específicos deste tipo de fotografia, apela a uma série de conotações que melhor a ilustram.

Devemos o termo a Patricia Holland, introduzido no texto dedicado a esta temática, *'Sweet it is to Scan' Personal photographs and popular photography*:

We have chosen to speak here of 'private' or 'personal' pictures rather than the more usual 'family' pictures, because our private lives cover so much more than our family lives. The equation between 'the family' and private experience is too easily made and excludes too much. The evolution of private photography has indeed been family based but that link is historically contingent, not, as is assumed, the consequence of 'natural' necessity. The story of personal photography is interwoven with a constant re-creation and subversion of what it means to be a family. (Holland 2009, 121)

A opção pela designação *privado* em detrimento de *pessoal*, revelou-se também mais consistente, já que esta última remete mais para um foro individual e singular, o que não corresponde ao género em questão, onde predomina também o registo do outro, revelando amiúde o indivíduo nas suas esferas de interação com o meio, sejam a família direta ou os amigos. Para além disso, privado remete também para uma noção de territorialidade, expressa tantas vezes na interioridade das propriedades, na delimitação do espaço da casa, dos jardins, dos ambientes de convívio privados, bem como de cidades ou mesmo países. Nesta perspetiva, as fotografias do privado permitem mapear os vários espaços psicogeográficos que habitamos, servindo como referencial das narrativas pessoais, instrumentos performativos que servem de fio condutor e que permitem sempre descobrir novos *layers* de significações na história que se quer nossa.

31Fineman, Mia. 2000. *Other Pictures: Anonymous Photographs from the Thomas Walther Collection*. Santa Fe: Twin Palms Publishers.

32 Chèroux, Clément. 2008. *Instants Anonymes*. Strasbourg: Musée De La Ville de Strasbourg.

33 Frizot, Michel; Veigy, Cédric. 2006. *Photo Trouvée*. Paris: Phaidon.

Para além desta pertinência lexical, pretendemos salvaguardar a natureza empírica da escolha terminológica, procurando estabelecer uma concordância com a abordagem de Roland Barthes na emblemática obra *A Câmara Clara* (Barthes 1998). Reclamando uma subjetividade total e o *primado do eu* em termos metodológicos, *Mathesis singularis*, o autor afirma que a compreensão da estranheza da fotografia não poderia ter lugar senão a partir de uma proximidade afetiva. Como veremos adiante, é essa mesma afetividade que confere o carácter singular da fotografia do privado, e por isso parece-nos que a abordagem não poderia ser mais adequada. Justificada a escolha, é conveniente laborar um pouco sobre as várias designações afins, estabelecendo alguns limites entre os géneros, mas sobretudo identificando zonas de sobreposição e contaminação.

Considerando a fotografia enquanto jovem disciplina, esta só recentemente foi integrada nos meios artísticos. A fotografia que focamos nesta investigação é aquela que continua a não ser considerada artística. Sem preocupações estéticas nem propósitos profissionais, e não sendo um fim em si «[...]we focus on the kind of use in which photography is not a hobby as such but embedded in other activities.» (Sarvas e Frohlich 2011, 5) acrescentamos o corolário que a fotografia do privado não é de natureza artística. Esta exclusão poderia já adiantar-nos algumas deduções, não fosse o caso da fotografia ter sido bastarda da História da Arte, só reconhecida na década de 70, com o interesse de registar as emergentes manifestações de carácter efémero. Não fosse isso e talvez ainda hoje nos referíssemos à fotografia num outro quadro de referência que não o da arte³⁴.

On a number of levels, snapshots resist such a practice. But then, so does photography in general. In that sense, it could be said that snapshots are to the history of photography as photography is to the history of art; each represents a significant threat to the stability of its host discipline. (Batchen, 2007, 1)

34 Geoffrey Batchen sustenta nos seus consecutivos escritos devotados a esta temática que se considerarmos o *snapshot* fora do enquadramento da História da Arte, é o *snapshot* que representa a grande maioria da fotografia, e a fotografia artística que representa a minoria, e que deveria por isso ser considerada prática à margem, vernacular. Stephen Bull acrescenta que «that it is not snapshots that somehow fall short of being included in histories of photography, but rather histories of photography written from the perspective of art that fall short of what is required in order to analyse the greater body of photography» (Bull 2010, 84)

Esse enquadramento elege como fotografia artística tipologias como: a paisagem, o retrato, a fotografia de arquitetura, a natureza morta, entre outras, sendo justamente sobre essas tipologias que mais incide a teoria fotográfica, sob a forma de livros de autor, enciclopédias, revistas da especialidade, exposições e catálogos. Não são contudo essas tipologias que nos interessam, mas sim, reforçamos, uma tipologia particular dentro do universo da fotografia normalmente identificada como não artística.

Interessa salientar, antes de mais, que o facto desse vasto campo de práticas fotográficas não ser reconhecido como artístico, considerando pressupostos que apresentam fragilidades, isso não exclui a possibilidade de ser executada por fotógrafos profissionais, praticantes amadores, aspirantes ou mesmo apenas por utilizadores da técnica que expressem preocupações de ordem estética. Contudo, são práticas que se revestem de outras preocupações predominantes e que nas coleções e histórias da fotografia estão excluídas do campo da fotografia artística (Newhall 2009; Amar 2007; Lemagny e Rouillè 1993). O fotojornalismo, prática orientada para a eficácia comunicativa, com preocupações da ordem da legibilidade e isenção, mas simultaneamente com uma forte componente retórica, é disso exemplo. São-no também a fotografia publicitária, de moda ou de produto, visando influenciar os consumidores e tendo na sua eficácia uma das suas mais fortes determinações. Dadas as suas vicissitudes, a fotografia científica, é também geralmente praticada por profissionais, e o rigor e a imparcialidade são os aspetos dominantes. Todavia, a fotografia não artística estende-se para além destas tipologias enunciadas, englobando um vasto conjunto de práticas que têm sido designadas, como atrás dissemos, de forma muito diversa. Designações como fotografia popular, fotografia doméstica e/ou familiar, fotografia vernacular, *snapshot*, fotografia de estúdio, bem como fotografia do privado, termo aqui adotado, apresentam uma diversidade terminológica que reflete a pluralidade de áreas de estudo e de abordagens de que têm sido alvo (Ford 1989; Bourdieu 2003; Chambers 2003; Batchen 2007; Chalfen 2008; Blanco 2010; Holland 2009). O termo fotografia de família (Gillian 2010) tem servido para designar as práticas fotográficas que têm nas atividades familiares e nos membros da família o seu objeto central, cumprindo o registo das fases de crescimento, dos eventos e das alterações de parentesco. É uma fotografia criada no contexto da família e para o seu

consumo. Ainda assim, até finais do século XIX, este género de fotografia era realizado necessariamente em estúdio, devido às condicionantes tecnológicas. Por consequência, não captava ainda os aspetos domésticos que passariam a estar presentes a partir de princípios do século XX, com o surgimento dos primeiros aparelhos fotográficos de simples utilização e acessíveis à classe média. Com o surgimento da *Brownie* e de outros dispositivos semelhantes, a fotografia começou a invadir progressivamente um maior número de lares. Com o desenvolvimento técnico³⁵, o género libertou-se das poses rígidas e estáticas que caracterizavam a fotografia de estúdio e, partindo à conquista do instantâneo, aproximou-se assim do dinamismo que se tem vindo a exponenciar até ao presente, ensaiando sorrisos e encenando o catálogo de *clichés* que todos tão bem conhecemos, como o congelamento de um movimento ou os saltos.

A designação de popular (Bourdieu 2003), por sua vez, salienta o aspeto cultural de um campo de práticas fotográficas que, também despojada de preocupações artísticas, caracteriza-se por veicular valores, imaginários e estéticos de uma classe média³⁶, estendendo-se para além dos limites da casa e da família e incluindo as fotografias de viagem e turismo. Esta tipologia visa servir os fins dessa classe social, configurando uma estética própria, a popular, geralmente afirmada por oposição à erudita, neste caso concretizada na fotografia artística.

A designação de fotografia vernacular é de todas a mais abrangente. Abarca práticas amiúde lideradas pelas leis do comércio, subvertendo as determinações a que estamos habituados e colocando por vezes a legibilidade à frente da estética. Podem englobar-se aqui grande parte da parafernália e memorabilia fotográfica tais como os álbuns, os postais fotográficos, as fotografias que vão adornar as portas do frigorífico, as fotografias de casamento e toda uma vasta gama de aplicações de objetos-fotográficos que vão desde a joalheria a objetos quotidianos.

Apesar dos retratos tirados em estúdio terem consistido um importante marco na formação da imagem de si³⁷, estes revelam-nos ainda muito pouco sobre esse carácter “privado” que nos interessa. Consideramos portanto que o género vernacular

35 Esta temática é objeto de estudo no capítulo 2.1.

36 De acordo com Bourdieu, 2003.

37 No caso dos daguerreótipos é frequentemente a primeira vez que o indivíduo se confronta com a sua própria imagem.

surge com os daguerreótipos, enquanto que o *snapshot* (Chalfen 2008; Batchen 1999) remonta às primeiras *Kodak Brownie* Nº1 e deve a sua designação a um tipo de caça furtiva em que os tiros, *shots*, são disparados sem um propósito específico, tomando-lhe de empréstimo o carácter espontâneo. Após o seu surgimento, este género traduzia-se em fotografias tiradas por fotógrafos amadores com dispositivos fotográficos rudimentares, previsíveis, de conteúdo estereotipado, e conservadoras no estilo. Atualmente, com a facilidade de acesso à tecnologia fotográfica de alta qualidade a baixo preço, estas características nem sempre se verificam. O seu aspeto mais peculiar reside na simultânea baixa qualidade estética e elevada capacidade de comoção, e o seu interesse ultrapassa a esfera do sujeito representado, bem como o respetivo agregado.

A fotografia do privado só foi possível graças à disponibilização da tecnologia fotográfica às massas, a partir de 1888 nos Estados Unidos e de 1919 em Portugal, e com o seu aperfeiçoamento tecnológico. A instantaneidade foi conseguida com o *snapshot*, mas a interioridade só viria depois com os avanços na tecnologia (Cf. Cunha 2007). Para os efeitos deste estudo, tendo em conta que a fotografia aqui designada do privado e o *snapshot* partilham os limites temporais, bem como grande parte das características formais, opta-se por usar, no decorrer do texto, também a designação *snapshot*, a fim de evitar a monotonia discursiva, adequando os termos à circunstância e ao autor em questão.

A noção de vida doméstica³⁸ foi alvo de grandes transformações, sobretudo a partir do século XIX no Reino Unido, no designado período Vitoriano. O culto das atividades que envolvem o cuidar da casa, a preparação das refeições, o tratar do jardim, passou a ser considerado como algo gracioso e intrínseco à vivência familiar. Esta alteração na esfera de valores conduziu a um aumento de visibilidade de momentos e tarefas, antes encarados como obrigações, passando agora a ser consideradas prazenteiras e fazendo parte do «charmed circle of home» (Wells 2009, 121), portanto dignas de registo. O surgimento de uma estética do privado em fotografia, que nos interessa delimitar para melhor circunscrever o nosso objeto de

38 Cf. HALL, C. «Early Formation of Victorian Domestic Ideology» in S. Burman - *Fit Work for Women*, London.

estudo, remonta então a este período. Porém, é necessário termos em conta mais uma questão essencial para completarmos a nossa caracterização: o contexto de receção.

As fotografias tiradas por fotógrafos não profissionais, em contextos familiares ou domésticos, as fotografias de determinados acontecimentos sociais, as fotografias de turismo, poderão ser ou não fotografias do privado dependendo do seu contexto de receção. Efetivamente, um dos traços que caracteriza este género é a sua circulação num sistema de economia doméstica em qua a fotografia é produzida no e para o privado. Este sistema de circulação, bem como as suas determinações, deve por isso assumir uma maior importância na abordagem à fotografia do privado³⁹ do que as suas características de natureza formal e/ou estética. No texto *La definición social de la fotografía*, Bourdieu referia-se a esta circulação como os usos possíveis da fotografia pessoal que são produzidas, nas suas palavras, «tanto para ser mostradas como para ser vistas» (Bourdieu 2003, 150). Acrescenta ainda:

Distinguir para cada fotografía los usos y los públicos posibles o, más concretamente, el uso posible para cada público, subordinar las apreciaciones a varias hipótesis condicionales, es una manera de comprender o, mejor dicho, de “rehacer” por su cuenta una fotografía impersonal y anónima, despojada de la función manifiesta que confiere a la fotografía acostumbrada su significación e su valor. (Bourdieu 2003, 150)

No enquadramento aqui referido de uma economia doméstica, a esfera do consumo é a de uma receção privada em que ambas as esferas de produção e consumo estão vinculadas através de um «contrato» tácito existente entre produtor-consumidor. Estas condições contratuais são subvertidas no momento em que este produto é transportado para o espaço museológico, pondo em causa a sua ética económica. Patricia Holland refere-se a estes dois momentos de receção distintos, o da receção privada e o da receção colectiva, usando os termos leitores e utilizadores (Holland 2009, 122). São utilizadores aqueles que estão implicados na fotografia de forma direta, quando nela estão os próprios representados, ou indireta, quando apenas são conhecedores do contexto. Os leitores, por sua vez, são também consumidores, mas desta feita sem estarem na posse do código e dos seus significados pessoais ou sociais. Os leitores transportam aquilo que pode ser a narrativa específica

³⁹ Daí a pertinência de uma análise com um enfoque mais sociológico.

de determinada imagem para uma dimensão mais ampla, passível de ser de ordem ficcional ou da ordem do reconhecimento. Os utilizadores, por sua vez, estão implicados num tipo de contrato específico entre o indivíduo ou grupo fotografado e o fotógrafo. Esse contrato consiste em representá-los do modo como eles gostam de ser vistos, e como eles escolhem dar a ver-se aos outros, geralmente engrossando o rol de *clichés* e estereótipos responsáveis pelo caráter altamente convencionado deste género de fotografia. Como nota Kuhn: «Cultural theory tells us there is little that is really personal or private about either family photographs or the memories they evoke: they can mean only culturally» (Kuhn *in* Wells 2009, 397).

Estes aspetos apontam também, numa segunda leitura, para a recursividade do *snapshot* e a sua capacidade de se evocar a si mesmo, justificando em certa medida o poder que alguns *snapshots* anónimos têm sobre leitores desconhecedores do código e justificando por isso a procura de mercado que há por este género.

Voluntariosamente personalizada e idiossincrática, a fotografia do privado tem, desde o seu surgimento, coadjuvado os processos de edificação e subjetivação do indivíduo. Não obstante, também se caracteriza pela sua prática ritualizada e convencionada. Associar ritual e fotografia é remeter, quase incontornavelmente, para fotografias em casamentos ou batizados, onde de uma forma mais intensa se podem observar as vicissitudes do ato fotográfico e esse caráter convencionado. De resto, em graus mais ou menos perceptíveis, o caráter ritualizado e convencionado, está sempre presente, quer se trate da típica fotografia de família em estúdio, nos primórdios destas práticas, quer das modernas *selfies* ou *hot dog legs*, para nomear apenas alguns exemplos.

Este fenómeno pode explicar-se, como propomos no último capítulo da nossa investigação, pelo caráter ambíguo que atribuímos a este género: ao manifestar o desejo de uma expressão genuína e discriminativa do sujeito, amiúde veicula comportamentos convencionais, como garante de pertença às estruturas dominantes de uma cultura *mainstream* saturada de imagens.

A aparente exclusividade fotográfica, que parte de um pequeno círculo de intervenientes, tenta preservar um valor também aparentemente intransmissível, com uma linguagem pessoal que se fundiu a partir de um gosto

popular impregnado nas poses fotografadas. Aquilo que aparenta um caráter pessoal é um valor universal. (Cunca, 2007)

Não é por acaso que o termo “cliché”, tão recorrente na terminologia fotográfica, começou por designar uma técnica de reprodução de imagem ou texto, estendendo-se metonimicamente a algo que já foi objeto de repetição excessiva e perdeu a originalidade, tornando-se por isso previsível. Como consideramos este aspeto um dos mais importantes para caracterizar este género fotográfico, dedicamos-lhe atenção aprofundada no último capítulo deste estudo, pelo que para já resumimos a ambiguidade fotográfica apenas a esta dicotomia entre desejo de expressão distintiva e representação convencionalizada.

A conformidade visual resultante deste processo, foi invocada durante uma parte significativa da História da Fotografia como razão para a exclusão deste género de toda e qualquer consideração historiográfica e crítica e da sua desvalorização em termos de mercado. Esta conformidade que se configura em imagens banais e eventualmente sem interesse para um qualquer leitor⁴⁰, não é contudo proporcional ao valor afetivo que este género apresenta para os seus consumidores, constituindo-se efetivamente como o mais abundante.

When people look at snapshots, whether of their own making or those made by others, the effect is so powerful that the viewer feels as if they are having an out-of-body and out-of-time experience. You see it happen all the time. The snapshot just may be Everyman's eternity. (Heiferman 2008, 165)

Abordemos brevemente os elevados números de produção deste género, conscientes da improficuidade desta tentativa, que no exato momento em que se cifra está já a ser ultrapassada exponencialmente, dada a grande velocidade a que esta tecnologia se tem propagado e a variedade de dispositivos aptos à sua realização. Só durante o primeiro ano de comercialização da *Brownie*, 1900, foram vendidas mais de 100.000 destas câmaras (Levine e Snyder 2006, 187). Dez anos após o seu lançamento, O *British Journal of Photography* estimava em 1 500 000 o número de câmaras em circulação (Coe e Gates 1977, 21). Cem anos mais tarde, o relatório anual da *Kodak* apontava para 2.2 biliões o número de rolos consumidos durante o ano de 1997

40 Cf. a distinção entre utilizadores e leitores. (Holland in Wells 2009, 122)

(Sarvas e Frohlich 2011, 142). Em maio de 2010, a rede social *Facebook* reportou que recebia 1 bilhão de fotografias semanalmente, o que amonta cerca de 52 bilhões de fotografias num ano. Apesar destes números, não pretendemos referenciar o valor afetivo da fotografia do privado em termos de *likes* e de número de visualizações nas redes sociais, já que se tratam de dados facciosos. No entanto, se considerarmos o número de pessoas que, quando inquiridas, formal e informalmente, sobre o que salvariam em caso de catástrofe, referem as suas fotografias pessoais, este, sim, parece-nos ser um aspeto bastante indicativo daquilo que já em 1907 Alfred Lichtwark fazia notar: «Na nossa época, nenhuma obra de arte foi observada tão atentamente como as imagens fotografadas, do próprio, dos parentes mais próximos, dos amigos, dos amantes» (Lichtwark *apud* Benjamin 1992, 130).

Elizabeth Edwards e Janice Hart têm trazido para o campo dos estudos fotográficos contributos das metodologias de investigação antropológica, reclamando a importância de considerarmos a componente material da fotografia nas abordagens críticas à temática da fotografia. Segundo as autoras (Edwards e Hart 2006), este aspeto reveste-se de importância crescente nesta era digital em que assistimos à radical diminuição de produção de provas físicas, e à consequente redução de todos os outros aspetos presentes na fotografia, em prol do visual. As fotografias enquanto objetos materiais são tocadas, sentidas, passadas de mão em mão, apontadas, motivo de choro, risos ou suspiros e incitam conversas e silêncios, (Edwards e Hart 2006, 5) e por isso devem também ser consideradas na sua dimensão enquanto objeto social. Considerando a grande diversidade de práticas e objetos fotográficos, determinadas consolidações técnicas acentuam a relação física do utilizador com o objeto fotográfico. São exemplo disso as caixas dos daguerreótipos em veludo, os escrínios que protegem a imagem do manuseamento, já que estas têm necessariamente de ser agarradas para serem vistas de um determinado ângulo, geralmente apenas por uma única pessoa, criando assim uma relação de intimidade entre o utilizador e o objeto fotográfico. Os estereógrafos, dispositivos portáteis de visualização tridimensional dos estereogramas, acentuam também a fisicalidade do objeto fotográfico, fortalecendo o vínculo entre utilizador e objeto fotografado, principalmente se considerarmos, de acordo com Bull (Bull 2010, 23), que foi nesta época que mais se produziram fotografias de cariz sexual para consumo privado. Acrescentando à visão o toque, os

álbuns fotográficos assumem-se como lugar privilegiado de relacionamento multissensorial com a fotografia, reforçando simultaneamente a sua fisicalidade e o seu carácter indicial, prolongando a contiguidade do momento da sensibilização do papel, para o contacto físico na visualização dos mesmos⁴¹. A grande variedade de objetos híbridos fotográficos, como a joalharia com inserção de fotografias, ou a impressão sobre suportes alternativos (almofadas e outros objetos passíveis de *transfer* fotográfico; Fig. 3), são também um exemplo da potencialização da materialidade fotográfica.



Figura 3. "Photographer unknown. Pillow made up of 30 cyanotype images on cloth, c. 1910." Fonte Batchen, 2004, 30.

Geoffrey Batchen (2002 e 2004) alerta justamente para o facto de alguns estudiosos da fotografia moderna projectarem a ideia de intangibilidade fotográfica no passado, ignorando a fisicalidade inerente a estes objetos fotográficos híbridos, devotando-lhe estudo aprofundado na exposição e catálogo respetivo: *Forget me not: photography and remembrance* (Batchen 2004).

Elisabeth Edwards sustenta que apesar da marcada diferença nos modos de produção analógico e digital, no que diz respeito ao consumo, atualmente os aparelhos de visualização portáteis, tais como os *iPhones* «closely simulates the materiality of physical photographs» (Edwards 2009, 33). Apesar de já não gravarem as marcas da utilização e manuseamento, as fotografias dos entes queridos continuam a ser transportadas junto a nós, visualizadas na palma da mão e usadas como objeto performativo das nossas narrativas de afetos como refere Manovich: «often returns

41 Este assunto é alvo de análise mais aprofundada no capítulo três desta investigação.

the image to a social object to be passed around and discussed» (Manovich 2001: 114). Joana Sassoon (2006) contrapõe, alegando «with their requirement to be viewable on standard screens, the way we interact with a digital image is entirely different to that with an original photographic object. [...] Enlarging a digital image involves using a keyboard or mouse while maintaining a physical distance from the creen image» (Sassoon 2006, 192). As posições teóricas diversificam-se consoante o foco de estudo e, considerando o nosso enfoque, não podemos deixar de salientar que, apesar da aparente semelhança que o objeto de produção analógico possa ter com o digital, ideia cristalizada por Edwards através do acto de segurar a fotografia ou o dispositivo na mão, estes apresentam diferenças substanciais que são alvo de análise no último capítulo deste estudo.

Estes são alguns dos aspetos fundamentais para a caracterização do género fotográfico do privado, responsáveis pela sua validação no seio do seu uso, mas que não coincidem na totalidade com os aspetos que viriam a validar este género nos circuitos da arte. De entre os muitos, ainda por apurar, o anonimato é uma das características responsáveis pela tardia, mas bem sucedida, entrada do *snapshot* no mundo da arte, o que veio de certo modo por em causa a integridade da fotografia e abanar o “panteão” das artes. É justamente isto que defende Batchen num dos seus textos fundadores, *Snapshot: Art History at the ethnographic Turn* (2007), que reflete a necessidade de levar a cabo uma mudança sistémica na História da Fotografia de modo que esta possa contemplar a globalidade de manifestações e práticas fotográficas. Ainda segundo o autor, esta abordagem é possível apenas através de aproximações inter e transdisciplinares nas quais se ultrapasse a barreira do autor/artista único, passando a considerar-se a fotografia proveniente de autores múltiplos e de autores anónimos.

On a number of levels, snapshots resist such a practice. But then, so does photography in general. In that sense, it could be said that snapshots are to the history of photography as photography is to the history of art; each represents a significant threat to the stability of its host discipline. (Batchen, *Art history and the ethnographic Turn*, n.p.)

De um modo transversal, esta questão está presente ao longo de toda esta investigação, mas a ela nos dedicamos a fundo no último capítulo.

A mudança de paradigma que a penetração do *snapshot* na fotografia representou foi muitas vezes traduzida na terminologia usada pelos próprios fotógrafos, e vários curadores estiveram atentos a este facto e identificaram-no. Entre 1940 e 1950 o ato de captar esses instantes passou na língua Inglesa de *make photos*, ou *expose*, para *shoot photos*, evidenciando a proximidade com a metáfora da caça. Na língua francesa a mudança também se manifestou na terminologia utilizada, como refere Sylvain Morand: «Après 1945, les appareils à «prendre» des photographies – en opposition à «faire» des photographies [...]» (Morand in Chèroux 2008, 13).

2.2. Evolução e transformação na tecnologia fotográfica do privado

[...] We use photographs to document our lives. It's almost as if we don't believe something is real unless we see a picture or video of it. The corollary is true, too: When we do see something on television or in the media, it often becomes real to us, even if it's fiction. Why do we search for truth in photographs? Why do we want to believe that photos are mirrors of reality? What is it, in fact, that we want to believe? (Morris 1999, 11)

Das grandes transformações sociais que caracterizaram os finais do século XIX e os inícios do século XX, destacamos as alterações na disponibilização tecnológica, o seu respetivo impacto, e as alterações na vivência e perceção do núcleo familiar, bem como da individualidade de cada um dos seus componentes. Atendendo ao intervalo de tempo que nos interessa, incluindo o século XIX e o século XX, centraremos o início deste enquadramento em 1889 para daí acompanhar o desenvolvimento da *Eastman Kodak Company*⁴². Com uma grande visão de negócio, George Eastman viria a revolucionar não só o mercado fotográfico, como uma das primeira empresas a produzir em massa equipamentos fotográficos estandardizados acessíveis ao consumidor comum, mas também as próprias políticas empresariais. Eastman tomou contacto com a técnica fotográfica na época em que dominava a prática das placas húmidas, e rapidamente se apercebeu da dificuldade que representava toda a

42 Cf. Fig. 5. Após três anos a laborar no mercado da fotografia, e aquando do lançamento de outra gama de aparelhos fotográficos, George Eastman mudou a designação da empresa, inserindo no nome a, já por si patenteada, marca *Kodak* passando a *Eastman Kodak Company*.

parafernália necessária para a realização de fotografias com a referida técnica. Determinado por natureza, começou de imediato a investigar nessa área, tomando contacto, por meio de revistas Inglesas, com a técnica desenvolvida pelo Inglês Richard Leach Maddox, placas secas com gelatina⁴³.



Figura 4. Interior de uma manufatura da Kodak. ca 1900. Demonstração do processo de revelação através da luz solar. Fonte: Camera: A History of Photography from Daguerreotype to Digital. 127. Autor Anónimo.

Freed from the need for a tripod, a new generation of hand-held box-form cameras appeared in the 1880s. Because of their comparatively inconspicuous appearance and speed of operation, which made 'candid' photography possible for the first time, these were popularly known as 'detective' cameras - a term coined by Thomas Bolas in 1881. (Hannavy 2008, 1277)

O ano de 1881 seria importante para George Eastman e podemos mesmo considera-lo como aquele que marcou o início do seu legado, já que foi então que Eastman e Henry A. Strong formaram, em parceria, a *Eastman Dry Plate Company*, para a comercialização de placas secas (Coe e Gates 1977, 19). Esta inovação veio reduzir o preço das placas e permitir a simplificação das práticas: a utilização das placas previamente revestidas e a abolição da necessidade de revelação, imediatamente após a captura, dispensaram a câmara escura portátil. Este não terá sido na altura um avanço de menor monta, mas comparando com o que se lhe atribui como sendo o seu maior feito, não é muito valorizado. Simplificado o processo no que dizia respeito ao suporte da imagem, restava ainda como grande entrave, a uma prática que se queria mais acessível, as câmaras do tamanho de fornos elétricos e os

⁴³ Técnica desenvolvida pelo Inglês Richard Leach Maddox, que a partir do trabalho levado a cabo por Frederick Scott Archer com as placas húmidas, implementou o uso da solução de gelatina e possibilitou o uso das placas secas.

tripés que tinham dimensões proporcionais às câmaras. Ultrapassadas essas limitações, a fotografia foi à conquista do espaço exterior.

A investigação continuou a ditar o ritmo do progresso e em 1884 é lançado pela *Kodak* o negativo em suporte de papel, substituindo o pesado material das placas de vidro pelo leve e dúctil suporte de papel⁴⁴. Apesar das vantagens deste processo, ele não foi bem acolhido pelos fotógrafos, já que o grão do papel juntava-se ao grão da fotografia e o resultado final não era satisfatório. Este aparente falhanço foi o propulsor da investigação que conduziu à solução que se viria a mostrar revolucionária: os negativos em rolo de filme à base de nitrato de celulose e o respetivo suporte para o rolo. Estavam assim lançadas as bases para o sucesso da fotografia amadora. Mas novamente a quantidade de fotógrafos que aderiram a esta nova tecnologia ficou aquém das expectativas de George Eastman, que perseverantemente não esmoreceu, surgindo novamente com outra mudança de estratégia que, conjuntamente com a anterior conquista do rolo flexível, proporcionaria o acesso à fotografia a um conjunto mais alargado de pessoas: a dissociação do processo de captura fotográfica do processo de revelação e ampliação dos filmes. Efetivamente, esta é uma das transformações tecnológicas cruciais neste processo simultâneo de industrializar e domesticar a fotografia. «The smelly and difficult business of processing and printing was placed, conveniently out of sight, in a factory. This leisure activity for the home was supported by mass production and an army of employees [...]» (Holland 2009, 142).



Figura 5. Publicidade Kodak, 1889. Fonte Google.

44 Apesar do inventor Russo Leon Warnerke ter inventado este sistema já em 1875, o sistema da Kodak apresentou-se como o mais popular e comercialmente bem sucedido.

O designado processo «You press the button, we do the rest.», Fig. 5, transformou um qualquer consumidor, ambicionando desenvolver as suas próprias fotografias, em produtor. Já não eram necessários conhecimentos de química para dominar as soluções, os preparados, os tempos e todos os procedimentos rigorosos da revelação e ampliação. A *Kodak* desenvolveu um sistema em que o utilizador dos seus equipamentos, uma vez terminadas as inicialmente vinte e cinco, e posteriormente cem exposições disponibilizadas juntamente com a câmara, teria apenas de colocar o aparelho fotográfico no correio e enviar para os laboratórios da *Kodak*. Inicialmente, só a casa mãe, situada em Rochester, estava apta para realizar o serviço de revelação e ampliação dos negativos, mas rapidamente as sucursais começaram também a fazê-lo, agilizando ainda mais os processos. Chegados aos laboratórios, procedia-se à revelação dos negativos e ampliação das imagens, que seguiriam, juntamente com a câmara carregada com mais 100 exposições, via correio para o cliente. Os formatos das ampliações eram nesta altura circulares. Apesar de despojada de quase toda a complexidade técnica, e limitada ao premir de um botão, a fotografia continuava a não ser ainda acessível a todos, uma vez que as primeiras câmaras custavam nesta altura o equivalente a um ou dois meses de salário: «The first *Kodak* Camera, ready loaded with film, cost five guineas in 1888, with a further two-guinea charge for developing and printing the hundred exposures. This would represent a month or two's wages for many people.» (Coe e Gates 1997, 21).

A dissociação dos processos de captura e de revelação, ainda que não tenha vindo a disseminar completamente a fotografia pelo comum cidadão, foi um dos avanços mais importantes nesse processo, ainda que curiosamente, e depois do grande sucesso das *Brownies*, em 1902, a *Kodak* tenha voltado a unir estes dois processos. O *Kodak Film Tank*, e a sua versão melhorada de 1905, *Kodak Film Tank Developer*, «[...] allowed the photographer to develop roll films in daylight; no darkroom of any sort was needed. The processed negatives could be printed in daylight, using printing out paper such as the *Kodak Solio* paper...» (Coe and Gates 1997, 29).



Figura 6. Kodak Film Tank Developer.

Afinal, após a disseminação da ideia de “You Press the Button...”, apenas:

When one has selected his own point of view for the exposure, has developed the negative and has finished the print – has produced by his own handiwork, through every stage of its growth, the perfect and satisfying picture – then, and not until then, will he appreciate to its full extent the witchery of *Kodakery*. (Snyder in Levine 2006, 30)

Criadas as infraestruturas capazes de dar resposta aos processos de ampliação, revelação, reprodução e distribuição das fotografias, só faltava à líder de mercado *Kodak* criar uma câmara fotográfica vocacionada para o público em geral, atingindo assim a classe social na qual se engloba o consumidor médio. Talvez o grande sucesso desta estratégia não tivesse sido tão efetivo em outro contexto sócioeconómico, mas a conjuntura social da época foi favorável a estes progressos. Uma série de transformações sociais das quais se salientaram o aumento da classe média, destacando-se uma classe média-alta, e a partir de 1890, o alargamento do fim-de-semana para dois dias, passando a incluir o sábado, veio aliar à melhoria das condições de vida um aumento do tempo livre que passaria a ser dedicado ao lazer. Atenta às transformações das dinâmicas sociais, a *Kodak* soube aproveitar o momento e por meio de fortes campanhas publicitárias assumiu um papel ativo na configuração do tempo livre dos Americanos.



Figura 7. Publicidade Kodak c.1900. Fonte: <http://www.vintageadbrowser.com/photography-ads-1900s/9>

Introduzida no mercado e patenteada em 1888, a *Kodak* Nº1 tipo caixote custava vinte e cinco dólares ao consumidor, quando ficava em sessenta e dois dólares para ser fabricada, e vinha carregada com um filme de 608 X 7 cm para 100 exposições. Pesava 624 gramas e tinha um foco fixo com uma abertura de f:9 e velocidade de 1/25 s., captando imagens circulares de cerca de 6.35 cm de diâmetro. A sua curta distância focal fazia com que não fosse necessário controlar a focagem, porque qualquer objeto, desde o espaço de um braço até ao infinito, ficava em foco, desde que situado dentro de um ângulo de visão de 60°. Alguns modelos posteriores traziam divisas em forma de “V” no topo, indicativas do ângulo de visão. Para capturar fotografias, o utilizador tinha de puxar o fio do obturador e pressionar o botão, enquadrar sem a ajuda do visor, uma vez que a *Kodak* Nº1 não estava equipada com visor, e soltar o obturador, fazendo depois rodar o filme por meio de uma espécie de chave que se localizava no topo. Juntamente com o aparelho carregado, vinha um pequeno memorando para referência do utilizador. Terminadas as cem exposições e

com o rolo ainda no interior da máquina, esta era enviada para os laboratórios onde se procedia à sua descarga e à colocação de um novo rolo. Esta situação viria a ser simplificada aquando da introdução dos cartuchos estanques, que permitiam a colocação no aparelho sob a luz solar. No laboratório, as fotografias eram ampliadas por contacto com a ajuda de uma máscara que suprimia os limites desfocados da extremidade da imagem, dando origem às fotografias redondas que inicialmente caracterizaram a estética da *Kodak*. Só em meados de 1890 é que as impressões retangulares vieram a dominar o mercado. Apesar do modelo apresentado não ser muito dispendioso, não era ainda acessível a toda a gente, já que, como vimos anteriormente, um salário médio mensal rondava os cinco dólares. Ainda assim, e apenas um ano após o seu lançamento, foram vendidos 13000 exemplares deste aparelho, sendo considerado um sucesso.

No entanto, como nota Greenough, «It was not until the average person was able to take photographs that the history of snapshot begins.» (Greenough 2007, 9). Esse momento chegaria com a introdução da câmara *Brownie*⁵¹ Nº1, em 1900, desenhada por Frank Brownell para a *Kodak* e publicitada como sendo adequada para todas as classes, géneros e idades, inclusive crianças. A diferença entre esta câmara e a *Kodak* Nº1 era essencialmente o material de construção, uma fibra prensada de juta e madeira, e o preço que se cifrava em um dólar com seis exposições (o filme custava 15 cêntimos isoladamente). Cada *Brownie* trazia um pequeno livro de instruções com 54 páginas de truques e dicas para aprender a fotografar e com um convite para se tornar membro do clube *Brownie*. No restante, era muito semelhante à *Kodak* Nº1. Também não continha visor, embora fosse possível adquiri-lo como suplemento, o obturador permitia já um tempo de exposição mais rápido, 1/50 s., e as imagens passaram a ser quadradas, com cerca de 6 cm de lado. Eastman fortaleceu as suas estratégias anteriores e investiu ainda mais em propaganda e, se os anteriores modelos de câmaras *Kodak* já configuravam, nessas campanhas publicitárias, uma prática fotográfica associada às atividades de lazer cada vez mais acessíveis às várias camadas

51 Estas câmaras receberam esta designação por homenagem a uns cartoons popularizados por Palmer Cox. A tradição conta-nos a história destas minúsculas criaturas que só saíam à noite e cujo objetivo era auxiliar os humanos em pequenas tarefas. Cf. Fig. 8. Esta designação sugeria implicitamente que dentro das *Brownies* existiam pequenos seres que faziam todo o trabalho.

da classe média, a *Brownie* ficaria definitivamente associada ao surgimento do *snapshot*.



Figura 8 Anúncio publicitário da *Brownie Camera*. Fonte Coe e Gates.

Finalmente livre de todas as dificuldades técnicas, e acessível em termos económicos à grande maioria, o grande número de exposições que cada rolo continha, cem, consubstanciou uma grande liberdade em termos de escolha do tema a fotografar, operando assim uma mudança nas temáticas fotografáveis,⁵². Perante a voracidade das transformações sociais, a classe média voltou-se para dentro, e este dentro era representado na altura por uma reconfiguração da noção de família, que passou a contemplar a unidade familiar direta, pais e filhos, e para a vida doméstica em casa. O aumento das condições económicas desta classe levou a uma melhoria nas habitações, e o alargamento do fim-de-semana e do tempo livre ditou a necessidade das habitações contemplarem doravante espaços dedicados ao lazer, tais como os jardins ou quintais, os alpendres, as salas de estar, entre outros. A intensificação destas vivências familiares e domésticas foi acompanhada de uma alteração no entendimento do indivíduo *per-si*, e dos vários estágios da evolução. A infância começou a ser valorizada como uma etapa de grande liberdade e inocência, e a adolescência destacou-se da idade infantil e também da idade adulta, o que levou a uma maior aceitação e mudança nas dinâmicas familiares. Em sintonia com estas transformações, a «*Kodak's advertising and Marketing, shifted the context of*

⁵² Ou como refere Bourdieu, não são simplesmente visíveis enquanto fotografáveis.

snapshotting more toward the privacy of the home: the snapshot camera became both a symbol of the modern home, and the tool to represent that modern home in images» (Sarvas 2011, 48). Juntamente com as fortes campanhas publicitárias, Eastman implementou ainda a obrigatoriedade de os vendedores terem câmaras à venda pelo sistema de consignação. Muitos vendedores não estavam interessados em vender câmaras de um dólar, já que não tinham praticamente margem de lucro, mas ao implementar a medida de obrigar os vendedores a terem sempre câmaras em *stock*, Eastman não só aumentou o número de vendas como também controlava os preços de venda. Mais de 150000 *Brownies* foram vendidas no primeiro ano desde o seu lançamento.

Na segunda década do século XX, as transformações tecnológicas que alavancaram a fotografia do privado estavam quase todas estabelecidas. Em 1913, com a introdução de filmes mais sensíveis e de lentes mais rápidas, fotografar no interior era já uma realidade efetiva.

As primeiras experiências de fotografias realizadas com luz proveniente da rápida combustão de magnésio em fio, ou em pó, datam de meados do século XIX, e vieram permitir fotografar realidades antes inviáveis, como minas, cavernas e mesmo túmulos. Por volta de 1930, com a produção em massa dos primeiros *flashes*, a conquista dos interiores passa de uma possibilidade para uma realidade consolidada. Esses recém-inventados *flashes* adquiriram a forma de bolbos de vidro com filamentos de magnésio, para confinarem a reação química ao interior do bolbo, tornando-se mais seguros, embora permitindo apenas uma única utilização.

The flashbulb was another development of the 1930s which was, in the time, to influence the design of cameras for the popular market. At first, like the earlier magnesium flash powder devices, the flash bulb was fired after the camera shutter had been opened by hand. Thus, even simple box cameras could be used, provided they were placed on a solid support and had provision for time exposures. By the late 1930s, professional photographers had developed gadgets permitting the firing of the flash bulb to be synchronised to the opening of the shutter and camera manufacturers began to build-in synchronising devices. The first mass produced camera to incorporate flash synchronisation was the Falcon Press Flash in 1939. (Coe e Gates 1997, 45)

Apesar de já existirem outras formas mais simples e eficazes de *flashes*, até meados de 1950 o *flash* de pó foi o que dominou o mercado. Este procedimento era usado por fotógrafos profissionais. Só a partir de 1955 é que o uso de lâmpadas de *flash* se torna acessível à maior parte dos amadores e só mais tarde, por volta de 1970, com o surgimento do *flash* eletrônico, alimentado a baterias e com duração praticamente ilimitada, é que se dá a sua disseminação⁵⁴.

A acrescentar a estes aperfeiçoamentos viriam muitos outros, não considerados por nós tão importantes no quadro desta análise. Referimo-nos às câmaras de fole retráctil com mecanismos de focagem mais avançados, o controle automático da exposição, as câmaras de dimensões reduzidas que substituíram cada vez mais o tripé pela mão e que se prestavam a todas as situações e tomadas de vistas, a substituição da madeira como principal material de fabrico dos aparelhos pelo metal e pela baquelite, tornando as câmaras mais leves e portáteis, e também mais facilmente produzidas em massa, as lentes para *close-ups* de retratos e, finalmente, a película a cores introduzida em 1935. Nesta altura, já George Eastman não estava vivo para assistir à revolução da fotografia a cores. Vítima de doença prolongada, suicidou-se em 1932, deixando a seguinte nota: «To my friends – My work is done – Why wait?» (Gustavson 2009, 143).

Naturalmente que nem todas as inovações técnicas de que aqui falamos foram introduzidas pela *Kodak*, ou exclusivamente pela *Kodak*. É também evidente que as transformações não cessaram de acontecer, aqui onde suspendemos o seu relato, bem pelo contrário, já que a tecnologia permitiu que os incrementos tecnológicos se sucedessem cada vez mais rapidamente. No entanto, por uma questão de economia de meios optámos por circunscrever o traçado histórico da evolução tecnológica em torno da *Kodak*, por esta ter sido de facto pioneira na maioria dos casos apresentados e por ter assumido esse papel enquanto tal, que aqui reconhecemos destacando alguns momentos.

Bastante representativo da importância que se revestiu todo este fenómeno designado de *Kodakomania*, foram as estratégias suplementares que se lhe

54 Atualmente os flashes são incorporados nos aparelhos fotográficos, permitindo a sua utilização sincronizada com disparos da ordem dos milésimos de segundo e a grande maioria usam lâmpadas de Xenónio.

associaram, desde as revistas da especialidade como a *Kodakerie* (Fig. 9 e 10), às publicidades *Kodak* feitas noutras revistas como a *Harper's Bazar*, *Life*, *Time*, a identificação do momento *Kodak* com tudo o que é positivo e prazenteiro na vida, o provimento de *role models* tanto no que toca à mulher independente e culta, a *Kodak Girl*, como no que toca à mãe de família, até a criação de um distintivo que identificava os membros desta fraternidade.

Often when you have noticed another *Kodak* enthusiast picture-making, you must have wondered what exposure and stop he was using, and wishing you could ask him for help – or, possibly, give him advice! – but you 'did not know him'. It has been suggested that *Kodak* Magazine badges should be provided, to fix to cameras or camera cases, to enable fellow readers to recognise one another. (Coe and Gates 1997, 38)



Figura 9 Crachá da "Irmandade "Kodak .

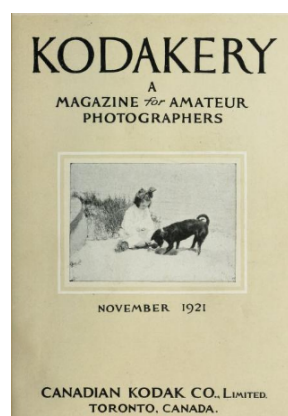


Figura 10 Revista *Kodakery*, Novembro 1921.

Criada em 1892, a secção de propaganda publicidade e marketing da *Kodak* foi liderada por Lewis Bunnell Jones, que viria a ser um dos “braços” importantes para a concretização desta estratégia tanto abrangente como visionária, que o próprio tão bem descreveu: «*Kodak* inventions created photography for the world. *Kodak* advertising strove to create a world for photography.»⁵⁵

⁵⁵ Consultado a 1 de Maio de 2015 em: <http://kodakery.com/>

Esta publicação apresentava uma grande variedade de artigos de grande interesse para a “irmandade” *Kodak*, ensinando as técnicas rudimentares de como fotografar os diversos assuntos, como animais, pessoas, crianças, festas;⁵⁶ como tratar do equipamento para que o resultado fotográfico não fosse comprometido; como criar as margens brancas nas fotografias; como trocar os filtros para cada ocasião; e claro, incluía publicidade aos novos produtos lançados, apresentados como objetos desejáveis a qualquer amador dedicado. Esta publicação veiculava ainda outras questões de caráter por vezes mais patriótico, como o exemplo que mostramos na figura abaixo, tratando-se da campanha de sensibilização de entrega de lentes para os fotógrafos em contexto da primeira guerra mundial, dada a suspensão de fornecimento de lentes alemãs, decorrentes do conflito.

kodakery.com
PAGE 204
THE AMATEUR
PHOTOGRAPHER'S WEEKLY

Are You One of Those Reluctant Ones?

It is Your Patriotic Duty to Offer Your Lenses to Your Government

PEOPLE of the United States are asked to help the Signal Corps of the Army get lenses enough for cameras for the fleet of observation airplanes now being built. The need is immediate and of great importance; the camera lens is the eye of the army.

German lenses can no longer be bought in the open market. England had to meet this same difficulty in the earlier stages of the war by purchasing the lenses of the required type from individual owners. England is now making lenses better than the German ones formerly imported, but no faster than needed for her own use. The Bureau of Standards of the United States Department of Commerce is now perfecting a substitute for the German "Crown Barium" glass used for lenses, and American manufacturers will later be able to meet the needs with special lenses of new and improved types now being designed for this work.

The present situation, however, is that with airplanes soon to be ready for service, suitable lenses cannot be bought. Possessors of the required type are urged to do their bit by enlisting their lenses in the service of the Army. They are asked to immediately notify the Equipment Division, Signal Corps, United States Army, 119 D St. N. E., Washington, D. C., of lenses of the following descriptions which they are willing to sell, stating price asked.

All makes of foreign lenses are needed, namely, of a working aperture of *F. 3.5* and *F. 4.5*, with focal lengths of from $8\frac{1}{4}$ to 24-inch focal length.

The following are some of the foreign makes wanted:

Carl Zeiss Tessars, Bausch & Lomb Zeiss Tessars, Voigtlander Heliar, Euryplan, Cooke, Goetz, Moia, Bush, Ross, Ross-Zeiss, Krauss, Krauss-Zeiss, Steinheil-Isotigmat.

In addition, matched pairs of Stereoscopic lenses, with speeds of *F. 4.5*, focal lengths of $4\frac{1}{2}$, 5, $5\frac{1}{2}$, 6, $6\frac{1}{2}$ and 7 inches, are needed.

Many people who own lenses, particularly amateurs, are unfamiliar with the specifications and immediately write the division regarding the lenses they have. This causes a flood of correspondence, which at times almost swamps the office. In order to avoid this, the division suggests that where a doubt exists regarding the specifications to take the lenses to one of their local opticians, photographers or photographic dealers, who no doubt would gladly test them.

The lenses most needed by the Government are in the hands of professional, commercial and portrait photographers, who are reluctant to give them up. These photographers must be brought to realize that their Government should not be handicapped by them, and it is their patriotic duty to offer their lenses for use. There are many makes of lenses on the market that answer all the purposes of commercial and portrait photographers, and this fact has been proven beyond a doubt by photographers of great renown who have sold their lenses to the Government.

The division recently asked a photographer in a large city to call a meeting of all professional, commercial and amateur photographers in his city and explain to them the vital necessity of the Government in securing high powered Anastigmats of long focal power, and the results obtained in his city were wonderful. It is, therefore, suggested that a meeting be called in each city and the facts laid out clearly to the photographers that they will be brought to realize their country's needs. The division will be glad to render all the assistance possible in arranging such meetings.

Figura 11 Campanha de sensibilização de doação de lentes para fins militares

56 Sobretudo aquelas de maior interesse e que a Kodak faz questão de cuidadosamente esquematizar e detalhar o processo de melhor fotografar .

Outro aspeto que nos parece importante referir aqui, apesar de não se prender diretamente com os desenvolvimentos tecnológicos, mas que teve grande impacto no consumo massivo de produtos fotográficos, é a estratégia comercial através da qual George Eastman lançou as *Brownies* no mercado conhecida como *Razor and blades business model*, atribuída a King Camp Gillette, um dos fundadores da conhecida marca *Gillette*. Esta estratégia consistia em vender um bem de consumo a um preço reduzido, normalmente abaixo dos custos de produção, com o objetivo de aumentar exponencialmente o consumo de bens complementares, no caso da *Gillette*, «Give'em the razor; sell 'em the blades»⁵⁸, e no caso da *Kodak*, a venda de aparelho fotográfico ao preço simbólico de um dólar, incentivando e fidelizando o uso dos bens consumíveis, como os negativos e os serviços de revelação e ampliação. Esta estratégia comercial garantiu à *Kodak* a liderança de mercado quase sem competidor, durante muitos anos.

Para concluir a primeira parte deste capítulo, não podemos deixar de mencionar alguns dos mais emblemáticos *slogans* da *Kodak*, que são também importantes marcos na história do *marketing*. Um dos primeiros *slogans* usados pela *Kodak*, ainda recordado por muitos, e já várias vezes aqui por nós mencionado foi o carismático: «You press the button, we do the rest». Este *slogan* ditou o tom das primeiras campanhas publicitárias da *Kodak*, refletindo a simplicidade da câmara e a inovação dos serviços que a *Kodak* oferecia. Eastman tinha como alvo para esta campanha, não só os fotógrafos amadores, mas também o comum utilizador, que se interessava apenas pelo registo dos momentos, mas não estava interessado na parte complicada da revelação, com líquidos e outras parafernálias. Na altura foi contratado um publicitário para tratar da campanha e do manual da câmara, mas George Eastman não ficou satisfeito com o trabalho final, e mais uma vez com a sua grande visão de negócio criou um *slogan* que viria a ficar na história do *marketing* como um dos *slogans* mais eficazes e criativos. Juntamente com este *slogan* foram lançados vários cartazes publicitários, tendo ainda nesta fase como principal protagonista o aparelho fotográfico.

58 Consultado a 18 de fevereiro 2013 em: http://en.wikipedia.org/wiki/Razor_and_blades_strategy

«At home with a *Kodak*» foi o *slogan* utilizado a partir de 1912 quando a tecnologia tornou as películas mais sensíveis e os flashes mais acessíveis, e assim permitiu começar a captar as imagens de interioridade tão desejadas. Num folheto publicitário de 1912, lê-se:

Make the most of the home side of photography. Let your *Kodak*, by daylight and flashlight, keep for you that intimate home story, which to you will always be fascinating. Such pictures can by no means supplant the more formal Studio Portrait – but they can delightfully supplement them, and make your whole collection more interesting to you and to your friends. (Coe e Gates 1997, 47)

«*Kodak as you go*» ou «Picture ahead: *Kodak as you go*» é o *slogan* que traduz uma estratégia que temos de considerar no mínimo revolucionária.

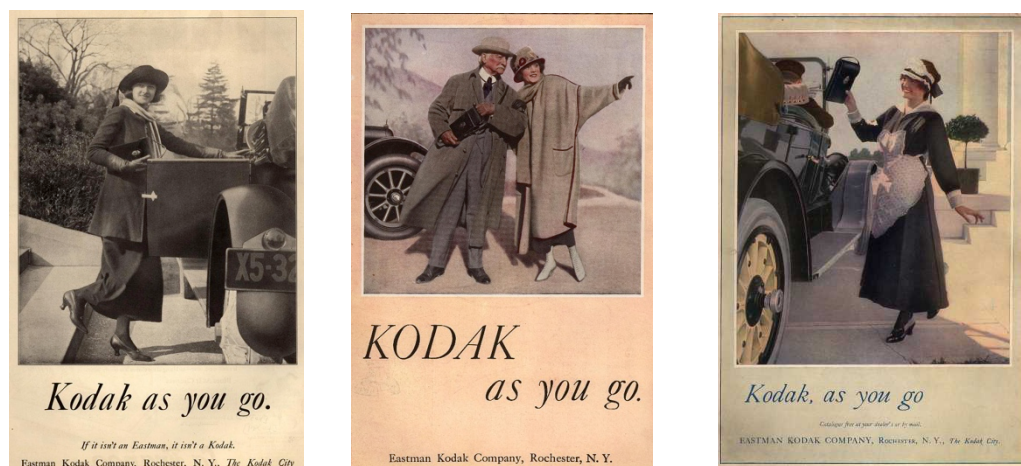


Figura 12 Cartazes de propaganda com o *slogan* *Kodak as you go*.

Em 1922, o homem dos anúncios da *Kodak*, Lewis Bunnell Jones, ordenou a alguns dos seus funcionários que percorressem os circuitos mais utilizados da América, assinalando as *Scenic Areas* e destacando os *Spots* de interesse fotográfico. Em resultado deste levantamento a empresa implantou mais de 6000 sinais indicando aos motoristas turísticos e condutores particulares que adiante se encontrava um local de interesse para realização de registos fotográficos. De acordo com Martha West:

This moment in *Kodak* history foregrounds several issues central not only to the development of leisure and tourism but to snapshot photography as well. First it provides an overt example of the capacity of mass tourism to determine the modern consumer's experience of travel. Designed and written

like a traffic sign “Picture ahead: *Kodak as you go*” deliberately plays on the authority of state regulations, directing motorists to obey its commands. In so doing, it betokens, how *Kodak*, and the larger tourist industry in which it participates, constructs what John Hurry has called the “tourist gaze”, which is ‘directed to features of landscape and townscape which separate them of from everyday and routine experiences’ and which demonstrate ‘a much greater sensitivity to visual elements of landscape than is normally found in everyday life’. (132) But such ‘sensitivity’, Urry argues, is socially organized, packaged, and manufactured for the tourist by travel agencies. (Martha West 2000)

Este *slogan* acompanhou o desenvolvimento de um dos aspetos mais determinantes na formação da cultura de lazer, o automóvel e a sua crescente acessibilidade por parte do consumidor comum.



Figura 13. C. 1920 da campanha “Picture Ahead: Kodak as you go”.

Os contextos bélicos são por natureza incentivos ao consumo de alguns bens de mercado, dada a necessidade de “transportar”, para contexto remoto, bens de primeira necessidade, tais como armamento, medicamentos, comida em latas de conserva, entre outros. Este contexto também foi explorado pelo mercado fotográfico, quer a corrida aos estúdios para fotografar, de modo mais oficial, o militar que parte e



Figura 14. C. 1940, da coleção de Martha Cooper.

pode já não voltar, quer a correspondência fotográfica foi uma realidade nesta época, ao qual a *Kodak* não ficou alheia: «Visit your man in the service with Snapshots».

«For the Times of Your Life», foi lançado por volta de 1975, e acompanhado de um *jingle* interpretado pelo cantor Paul Anka. Não deixa de ser curioso pensar que nesta época estava a *Kodak* a lançar aquela que viria a ser a primeira câmara digital do mundo. A letra do *jingle* deixa transparecer a intenção por detrás da sua encomenda:

Good morning, yesterday
 You wake up and time has slipped away
 And suddenly it's hard to find
 The memories you left behind
 Remember, do you remember?

The laughter and the tears
 The shadows of misty yesteryears
 The good times and the bad you've seen
 And all the others in between

Remember, do you remember
The times of your life? (do you remember?)

Reach out for the joy and the sorrow
Put them away in your mind
The mem'ries are time that you borrow
To spend when you get to tomorrow

Here comes the setting sun (the setting sun)
The seasons are passing one by one
So gather moments while you may
Collect the dreams you dream today
Remember, will you remember
The times of your life?

Gather moments while you may
Collect the dreams you dream today
Remember, will you remember
The times of your life?

Of your life
Of your life
Do you remember, baby
Do you remember the times of your life?

Do you remember, baby
Do you remember the times of your life?

«Picture a Brand New World» foi o *slogan* que acompanhou o lançamento da *Kodak Disc Camera* nos anos 80. Esta tecnologia revelou-se demasiado cara, sendo um

dos falhanços históricos da marca, que em finais do milénio descontinuou a produção de discos.

Mas mais do que *slogans*, a *Kodak* arditosamente construiu todo um ideário em torno da preservação das memórias, apresentando os seus aparelhos fotográficos como único reduto contra a inexorabilidade do tempo. A ideia de um “*Kodak moment*” ilustra o que referimos anteriormente muito bem. De tal maneira a *Kodak* conseguiu criar uma identificação do objeto/momento fotografável, que essa ação passou a ser designada pelo nome da marca, e *Kodak* passou a ser um verbo, sinónimo de fotografar. Algumas marcas pioneiras em produtos do quotidiano também conseguiram este feito, identificando o produto com o nome da marca. De resto, que outra designação encontraríamos para as *Tupperwares* que temos em casa nos nossos armários ou as *Gillettes* das quais já aqui falámos? No entanto, estamos em crer que o feito da *Kodak* foi ainda mais notável, uma vez que não foram as fotografias a tomar de empréstimo a designação, mas sim todo o momento passível de ser fotografado que adquiriu, na cultura posterior a 1960, essa designação⁶¹. Por volta de 1990, a empresa reutilizou o *slogan*, mas desta feita com o objetivo de disseminar a partilha fotográfica.

Outros *slogans* que se destacam ainda no âmbito da sucessivas campanhas de marketing são: «Every trip that is worth taking is worth a *Kodak* story»; «The companion of every outing – the friend of all lovers of the open – the *Kodak*»; «A vacation without *Kodak* is a vacation wasted», ou ainda os *slogans* «Let *Kodak* Keep the story» que são exemplo da última fase da campanha em que apelavam mais à construção da nostalgia, do que às atividades de lazer.

A evolução dos *slogans* da *Kodak* espelha inequivocamente a evolução da tecnologia fotográfica, tanto assim que conseguimos agrupar a publicidade da *Kodak* em duas fases: uma primeira com a duração de duas décadas, vocacionada para as atividades de ócio e lazer sobretudo realizadas no exterior, sendo a libertação dos pesados acessórios e o seu carácter *handy* o mais enfatizado, uma vez que as câmaras

⁶¹ Uma nota para comparar este fenómeno com o que vivemos atualmente no *Instagram*. Esta plataforma de partilha de fotografias, e mais recentemente vídeos, que celebrou a foto do aqui-agora ou poderíamos dizer que atualizou o *noema* da fotografia de acordo com Roland Barthes – *Interfuit*, traduz-se numa série de “clichés” que, quando vistos agora, são imediatamente identificados, pela grande comunidade de utilizadores desta plataforma como momentos “Instagramáveis”. Exemplo disto poderia ser um “instagrama” de uma fotografia dos pés das pessoas a pisarem o local onde se encontram.

tinham um melhor desempenho no exterior; e uma segunda fase marcada pelo desenvolvimento da tecnologia em termos de sensibilidade das películas, nomeadamente com a introdução de filmes mais rápidos, em 1913, e dos flashes, em que o alvo das campanhas de *marketing* se voltou para o interior, passando a publicitar a privacidade da casa. Esta alteração esteve associada não só à transformação tecnológica, mas também ao contexto social da Primeira Guerra Mundial, e das crescentes mudanças consequentes de um mundo moderno em que a *Kodak* tentava vender a imagem nostálgica de um passado seguro e confortável por oposição ao presente inseguro e instável.

In the 1910s, the marketing message of Kodak was of nostalgia [...] photography and photographs were marketed as antique: the value of photographs growing over time, rhetoric of collection, promotion of the present as already past, an idealising that nostalgic the past [...] (Sarvas e Frohlich 2011, 57).

No decorrer deste período, de que aqui se esboça um *travelling*, a formação da estética fotográfica do privado absorve para além destas imagens de propaganda que se impõem firmemente perante o público, as imagens produzidas pelos fotógrafos amadores estabelecidos, e manifesta ainda vestígios dos antigos modelos das artes pictóricas, dos quais se vai libertando progressivamente. As antigas convenções, quer dos primórdios da fotografia de estúdio, quer da pintura, vão perdendo terreno para a espontaneidade, e o sorriso apresenta-se como o coroar da conquista do instante, traduzindo uma prática que é cada vez mais pontuada pela espontaneidade, imediatismo, teatralidade e, acima de tudo, divertimento. Vejamos, de seguida, algumas transformações sociais que serviram de pano de fundo desta transformação da fotografia do privado.

2.3. Caracterização social da transição do século XIX para o século XX

Como captar o silêncio, o íntimo, as nuances dos afectos, o que não se diz e permanece oculto? Como aceder aos monólogos interiores, às orações, aos medos, aos desejos e sonhos de vida futura? (Vaquinhas in Mattoso 2011, 9)

A questão focada por Irene Vaquinhas, referindo-se à problemática das fontes no que diz respeito à investigação sobre a esfera do privado, é premente e com ela também nos deparamos, estando, de certo modo, na origem deste estudo. A modernidade, enquanto fase de consolidação de alguns ideais Românticos, trouxe à Historiografia a tematização da vida privada juntamente com a valorização da documentação de carácter autobiográfico. Se na literatura podemos encontrar, com alguma consistência ao longo da história, a valorização destas narrativas identitárias, patentes nas publicações diarísticas de cartas ou diários, em outras artes, como no caso da fotografia, isso não é tão linear. Foi necessário uma série de mudanças em termos sociais e das mentalidades para se perceber que estes elementos, frutos do privado, sem qualquer intenção historiográfica, podiam constituir alguns dos mais determinantes documentos para a construção de uma história do privado, mas também, e por vezes mais importante, para uma confrontação com a versão da História oficial. A noção de que a História é sempre necessariamente parcial é posta em evidência através da análise destes “outros” documentos não oficiais que nos fornecem ângulos mortos dos acontecimentos outrora relatados para a posteridade por alguém quiçá com um ponto de vista menos vantajoso. Este é um dos aspetos pelo qual nos parece de suma importância o estudo dos géneros marginalizados da História da Fotografia, como a fotografia popular, a fotografia vernacular, o *snapshot*, ou nesta designação que nos é mais cara, a fotografia do privado.

Na nossa indagação em torno deste tema, os obstáculos de acesso às fontes também se verificam, uma vez que a informação nesta área é ainda escassa e não se encontra tão sistematizada quanto seria desejável. As fontes que utilizámos são fontes secundárias, obras que compilaram em primeira mão os dados de uma História social e das mentalidades, aspetos de carácter antropológico, folclórico, textual, diários íntimos, autobiografias, cartas, memórias, entre outros. Também os escritos feministas adquirem neste contexto importância, uma vez que as mulheres, vistas como a representação do privado, fornecem-nos também dados importantes.

The distinction between public and private, which is generally understood to be a fundamental polarity in western intellectual traditions, has provoked a strong reaction in feminists. However, these reactions are far more complex than is usually recognised. There has been a feeling that the distinction worked against women's interests in ways that needed to be

understood as a matter of urgency. This was, and is, a political response. Equally striking is the rhetorical potential of the polarity – hardly a new discovery since eighteenth-century women writers were all aware of this, deploying it in elaborate and often surprising ways. (Bretle e Rice 1994, Viii)

Os Arquivos revestem-se neste caso de grande interesse, destacando-se os públicos, os privados e os judiciais. Para nos assistir nesta procura fizemos uso do importante *Guia de Fundos e Coleções Fotográficas 07*, editado pela Direção Geral de Arquivos e pelo Centro Português de Fotografia (CPF).⁶² Posto isto, é de referir ainda que a grande maioria das fontes consultadas incidem sobre o contexto inglês, no apogeu Vitoriano, e sobre o contexto francês. Sempre que possível particularizaremos o caso concreto de Portugal, tendo para tal como fonte principal a obra *História da Vida Privada em Portugal* dirigida por José Mattoso.

Segundo Sofia Aboim «[...]a construção histórica de uma vida privada capaz de se distinguir da vida pública constitui uma das dinâmicas fundamentais das sociedades modernas.» (Aboim 2008, 562) No âmbito deste capítulo procuraremos delinear essa dinâmica no contexto de transição do século XIX para o XX⁶³.

Como referido, a problemática do privado tem sido abordada desde várias áreas do saber, da Sociologia, da História, da Antropologia, da Filosofia e dos Estudos Feministas. Uma consciencialização de que a dimensão privada da vida é fundamental para a compreensão dos fenómenos sociais na sua expressão mais pública é hoje bastante premente e clara para o indivíduo que vise estudar uma qualquer esfera de ação humana.

Inaugurado pelos historiadores dos Annales, o estudo da vida privada surge, por um lado, associado a uma outra face da realidade até então esquecida ou ignorada por uma disciplina tradicionalmente focada no relato e interpretação dos grandes eventos, personagens e instituições da política e do poder. (Almeida 2011, 8)

62 Sob coordenação de Silvestre Lacerda, em tempos Diretor da Torre do Tombo, e Natália Gravato, jurista e diretora interina do CPF, durante o período em que o obra foi publicada.

63 Para simplificar a designação deste processo de evolução dinâmica do público e do privado e suas diferentes prevalências ao longo do tempo, adotaremos, por uma questão de comodidade de discurso, a expressão mais abrangente questão do privado.

Contudo, nem sempre a vida privada foi considerada como campo de investigação e a sua incorporação na História das mentalidades ocorreu apenas na década de 80, com a importante publicação de um dos primeiros compêndios dedicados à temática *A História da Vida Privada*⁶⁴, em 1985 pelos “embaixadores” do privado, Philippe Ariès⁶⁵ e Georges Duby. Nesta obra, Duby é o primeiro a mencionar as dificuldades encontradas em distinguir a vida privada da totalidade social, enquanto esfera específica. O autor refere também a aparente incongruência de se estudar uma esfera específica desde a antiguidade até à atualidade, então 1980, quando a privacidade só adquiriu reconhecimento e consistência no século XIX, não tendo portanto expressão anteriormente a essa data. A obra em questão traduz a necessidade de contar uma história com maior alcance, e é sinal claro de uma consciência da importância que assumem as dinâmicas geradas no quotidiano⁶⁶ para a escrita de uma História cultural.

Sob a revolução as fronteiras entre vida pública e vida privada foram muito flutuantes. A coisa pública, o espírito público invadiram os domínios da vida habitualmente privados. O desenvolvimento do espaço público e a politização da vida quotidiana foram, sem dúvida, definitivamente responsáveis por mais uma clara redefinição do espaço privado no início do século XIX. Sobretudo entre 1789 e 1794 o domínio da vida pública não deixou de se alargar, o que preparou o movimento romântico de regresso a si próprio e de regresso à família no interior de um espaço doméstico determinado com maior precisão. (Ariès e Duby 1990, 21)

Apesar da importância da obra atrás referida, naturalmente esta não veio inaugurar a temática, que foi aliás extensamente revisitada por vários autores preocupados com a conduta dos indivíduos, tanto na sua esfera social como na esfera do privado (Erasmus Roterdão; Baldassari Castiglione; Nicolau Maquiavel; Benjamin Constant; Norbert Elias; Albert Hirschman; Louis Dumont e Richard Sennet). Apesar de, como já referimos, a distinção das esferas só se ter operado no século XIX, estas

64 Sem esquecer várias publicações anteriores de menor monta de que é exemplo: *La vie privée autrefois: mœurs, modes, usages des parisiens du XI^e ou XVIII^e siècle*, publicada em 1890 por A. Franklin, ou a *História da vida cotidiana*, publicada pela Hachette em 1938.

65 Ariès tinha já publicado em 1960 a obra *História Social da criança e da família*, onde se pode ver uma génese do que viria mais tarde a ser *A História da Vida Privada*.

66 Usamos aqui o termo “quotidiano”, conscientes da distinção que Duby faz no prefácio do primeiro volume de *A História da Vida privada*, entre quotidiano e vida privada.

questões dominavam já a produção escrita sobre a civilidade e a cidadania, sobre o poder regulador do estado e os direitos e deveres de ação do indivíduo nesse espaço, por vezes ainda indistinto. Tracemos um breve historial de algumas obras de referência para esta tematização.

O Renascimento veio colocar o indivíduo no centro das suas preocupações Humanistas, e é justamente neste período que se regista o primeiro grande tratado de civilidade. Da autoria de Erasmo de Roterdão (1466-1536), Humanista flamengo com um percurso académico e de vida fortemente pautado pela liberdade, a *Civilidade pueril*, publicada em 1530, é um dos primeiros tratados sobre civilidade, onde foram apresentados fundamentos para a educação e a conduta comportamental, incidindo particularmente na educação das crianças⁶⁷ (Cf. Erasmo 1978). A sua abordagem é vanguardista, uma vez que este foi dos primeiros autores a abordar a temática da formação do indivíduo tendo em conta as duas esferas de existência, a do público e do privado. Esta obra viria a tornar-se uma referência no género literário, exercendo influência, até ao século XIX, na forma de pensar a civilidade. Baldassarre Castiglione (1478-1529), escritor Humanista contemporâneo de Erasmo e proeminente cortesão, também se dedicou ao estudo do comportamento e das boas maneiras. (Cf. Castiglione 1959) O seu contemporâneo Nicolau Maquiavel (1469-1527) abordou a temática da conduta ao nível da diplomacia. A Revolução Francesa, influenciada pelos ideais do Iluminismo, é uma importante incubadora do pensamento do indivíduo, da subjetividade, e também da sua dimensão enquanto ser social. Neste período histórico a humanidade, e em particular a sociedade europeia, sofreu grandes convulsões que tiveram forte impacto nas concepções vigentes acerca do indivíduo, o entendimento dos seus direitos e deveres, das condições de vida, dos modos de pensamento e de interação, sendo por isso, fundamental para o entendimento do processo de subjetivação e da evolução do binómio público/privado aqui em estudo (Cf. Maquiavel 1970). Benjamin Constant (1767-1830) foi precisamente um dos pensadores que influenciou os ideais da Revolução Francesa, refletindo sobre a condição do indivíduo através da delimitação das suas esferas de liberdade, usando a noção de liberdade

67 Erasmo publicou ainda *De Pueris* ou *Sobre os Meninos*, que juntamente com *A Civilidade Pueril*, constituem importantes referências para a pedagogia, que só então começava a considerar a criança como algo distinto de um adulto, indo além da noção de adulto em miniatura e concebendo-a como um indivíduo em crescimento, necessitando de atenção, educação e sobretudo de proteção, o que lhe conferia um estatuto diferenciado dos demais indivíduos.

como termo de comparação entre a época dos Antigos e dos Modernos. Alguns dos seus postulados são controversos e de efeitos subversivos (Cf. Constant 1989).

Norbert Elias (1897-1990), sociólogo alemão que se dedicou a estudar o *habitus* europeu através da análise dos vários tratados de civilidade, designadamente *A Civilidade Pueril*, publicou em 1939 *O processo civilizador, uma história dos costumes*. A sua obra expõe as alterações na sensibilidade e conduta e analisa a evolução da noção de pudor, através da transição de certas atividades da esfera pública, (como o ato de se assoar, defecar, fazer amor, comer ou mesmo lavar) para a esfera do privado. Elias atribui esta mudança ao surgimento de um sentimento de si que tem na sua origem uma noção mais complexa de intimidade, diferente da postulada até então. A obra e pensamento de Elias (Cf. Elias 1991) manifestam a preponderância do pensamento freudiano sobre o indivíduo.

Albert Hirschman (1915-2012) propõe o estudo do binómio público/privado através da compreensão de um modelo cíclico, no qual o binómio vai sofrendo alternâncias na sua preponderância, ora prevalecendo os interesses públicos, ora os privados (Cf. Hirschman 2013).

Louis Dumont (1911-1998), antropólogo francês, acrescentou um importante contributo ao estudo do indivíduo em sociedade, confrontando em determinados aspetos as civilizações Ocidental e Oriental, algo que tinha permanecido omissa em boa parte dos estudos realizados até então (Cf. Dumont 1983).

Stuart Hall (1932-), importante fundador dos *Cultural Studies* britânicos e membro da *New Left*, também contribuiu para esta temática, dando ênfase ao pensamento e escrita sobre a questão de género e raça (Cf. Hall).

Jurgen Habermas (1929-), sociólogo e filósofo Alemão pertencente à linha de pensamento da teoria crítica e um herdeiro da Escola de Frankfurt, é um dos principais teorizadores do espaço público. (Cf. Habermas 1997)

Richard Sennet (1943-), sociólogo americano, assumido membro da *New Left* e apoiante do marxismo não ortodoxo, na sua obra *The fall of the Public Man*, (Sennett 1978) já considerada uma referência das Ciências Sociais, levou a cabo, em 1978, uma análise mais englobante das formas de sociabilidade, de comunicação, de conduta e das relações interpessoais, sobretudo nas grandes cidades de Londres e Paris. Nesta obra, procura compreender como se formaram as concepções intimistas

contemporâneas, numa sociedade dominada pelas “tirantias da intimidade” nas palavras do próprio. Longe de se apresentar como linear e unívoca, a problemática do público/privado é complexa e concorrente com o mundo contemporâneo, exigindo constantes reescritas e a criação de novos esquemas interpretativos. Se por um lado alguns autores colocaram a questão em termos dicotómicos, advogando a separação das esferas, como é o caso de Ariès, outros alegam que a erosão dos limites conduziu a uma indistinção, neste caso, com consequências negativas em ambas as esferas, como é o caso de Sennett, Hannah Arendt e Habermas. Estes autores debruçam-se sobre a realidade do mundo ocidental, e esse será também o nosso enfoque. Por um lado, os contextos onde tiveram lugar os desenvolvimentos mais significativos na técnica fotográfica assim o justificam. Por outro, tendo em conta a nossa proposta de contextualizar o surgimento da valorização da esfera do privado a fim de contextualizar as práticas fotográficas no seio dos seus usos, foi de facto a partir de Inglaterra que o modelo Vitoriano, com o seu recolhimento e recato, exerceu a sua influência sobre a civilização Ocidental, espalhando-se posteriormente a partir de França. Neste processo de mudança, as classe médias assumiram um papel primordial, não só pelo facto de serem uma classe em ascensão, mas também porque conseguiram fazer prevalecer o seu modelo sobre as classes operárias, facultando os modelos a seguir, e seduzindo a nobreza a importar este modo de vida mais centrado no conforto e interioridade do lar.

Este processo de subjetivação na sociedade Ocidental, traduziu-se numa evolução da dialética público/privado. Subjetivação, a ascensão do individualismo, a primazia do eu, a tirania da intimidade são algumas das designações que poderíamos empregar para descrever este processo que teve as suas origens por volta de 1750, e coincidiu temporalmente com o Romantismo. Importa, mais do que encontrar uma designação abrangente, e considerando a fotografia enquanto dispositivo subjetivante, enquadrar estas alterações, num recuo diacrónico, a fim de apurarmos a importância desse dispositivo nesse processo de subjetivação.

Hannah Arendt, na sua obra *A condição Humana* (Arendt 1959), dedica um capítulo a *Esferas Públicas e Privadas*, colocando a esfera pública no centro desta problemática e considerando-a como elemento vital, carecendo de ser protegida da intrusão do privado. A autora, remontando à antiguidade Grega, de que os Romanos

foram herdeiros, situa a distinção público/privado nesta época, onde a *pólis* se opunha inequivocamente à casa, à família e à vida doméstica. Ainda segundo esta autora, no período de vigência do Império Romano do Ocidente, a clara fronteira entre as esferas existente na Grécia tornou-se algo indistinta devido ao aparecimento da figura do *pater familias*, que tinha um poder regulador nos membros do agregado. Durante a Idade Média, neste como em tantos outros aspetos, esta fronteira esbateu-se, passando o espaço público e o privado a serem uma emanção de um único poder, para usarmos os termos de Habermas. «O feudalismo valoriza o parentesco, os laços de sangue e aliança. Assim, a distinção do mundo antigo desapareceu, no quadro da casa, de uma família patriarcal do Antigo Regime que representava o ponto de união entre ambas as esferas» (Aboim 2008, 565). No século XVIII, com o advento da modernidade, o crescimento da burguesia e da democracia e a institucionalização de um Estado de Direito vêm opor novamente o público ao privado, salvaguardando a esfera do privado da ação do estado. Segundo Paula Sibilia (2008), no século XVIII triunfou a «[...] sociedad del espectáculo [em que] la oratoria emergia como una técnica compleja y pujante, en la cual primaba el artificio teatral que convertia cada palabra en una valiosa arma política» (Sibilia 2008, 54). É precisamente para escapar a uma esfera pública sobredesenvolvida e enfática que a sociedade começa a investir na esfera do privado.

Recuemos um pouco no tempo para identificar as primeiras ocorrências escritas destes termos, tal como nos propõe Richard Sennet (1978) na obra *The Fall of the public Man*. Assinalando alguns usos anteriores, Sennett indica que só em finais do século XVII os termos público e privado começam a assumir conotações aproximadas àquelas que têm hoje em dia. De acordo com este autor, aquando das primeiras ocorrências, o termo privado designava algo semelhante ao que hoje entendemos por privilegiado, enquanto que, por sua vez, público designava «common good and the body politic; gradually *le public* became also a special region of sociability.» (Sennett 1978, 16). A corte de Luís XIV é um bom palco para percebermos a evolução do binómio no contexto francês em que, segundo Erich Auerbach, público designava a audiência dos espetáculos de teatro e variedades na corte, facto que o levou a cunhar a expressão *la cour et la ville*, baseando-se na distinção de público como sendo a classe que tinha acesso à cultura, uma pequena elite que pertencia à corte, e aos restantes

designados *la ville*, de origem não aristocrática e mercantil que habitavam a Paris do século XVII. A noção de público, tal como a entendemos agora, derivou curiosamente desta aceção, já que se verificava que o público/audiência que assistia a estes espetáculos eram de facto uma elite distinta do resto da *ville*. Ainda em relação à noção moderna de público, Michael Warner refere: «So the modern sense of the public as the social totality in fact derives much of its character from the way we understand the partial publics of discourse, like the public of this essay, as self-organized» (Warner 1958, 51). Segundo este autor, o público pode ser de três tipos: um público em geral, um público audiência e um público que é a razão de ser de algo que é aderessável. Este último tipo é aquele que mais nos interessa, que está dependente de um texto para o enunciar, e mesmo que esse texto não seja perceptível, o facto de criar, *per si*, um público já lhe outorga um valor discursivo. Os estudos literários definiram público como um endereço retórico, sempre implicado nos textos.

68

What is a public? It is a curiously obscure question, considering that few things have been more important in the development of modernity. Publics have become an essential fact of the social landscape, and yet it would tax our understanding to say exactly what they are. (Warner 2002, 49)

À medida que este privilégio de ser público, agora no sentido de audiência, começou a estender-se às várias classes, esta noção de público/audiência passou a identificar-se com as situações sociais em que tal acontecia e, por fim, passou a designar o estar em público. O termo assume assim finalmente o significado moderno que designa a esfera da vida passada fora do círculo da família e dos amigos íntimos. Um pouco por oposição, e dadas as crescentes ocasiões de estar em público cultivadas por uma burguesia em ascensão e um capitalismo florescente, surgiu paralelamente a necessidade de definir também aquilo que se passou a designar como esfera do privado.

68 Esta parece-nos ser uma interessante interpretação, já que em muitas obras, textuais e não-textuais, o endereço pode ser nominal ou implícito, tomemos como exemplo os álbuns fotográficos, em que os endereços reais podem estar explícitos nas dedicatórias, mas em todos eles existem endereços retóricos, que vêm a ser afinal os públicos-últimos desse álbum.

These changes in language were correlated with conditions of behaviour and terms of belief in the 18th Century cosmopolis. As the cities grew, and developed networks of sociability [...] building of massive urban parks, of the first attempts at making streets fit for the special purpose of pedestrian (...) coffeehouses (...) theatre and opera houses became open to a wide public through the open sale of tickets rather than the older practice whereby aristocratic patrons distributed places. (Sennett 1978, 17)

Posto que a dialética público/privado está em tudo relacionada com a vida social urbana e mercantil no século XVIII torna-se importante aprofundar um pouco alguns aspetos sobre esta nova classe, então em ascensão, a burguesia mercantil, bem como o contexto do seu surgimento. Usamos aqui a terminologia burguesia mercantil para designar mais precisamente aquilo que poderia ser designado de classe média, contudo:

‘Bourgeoisie’ is a more comprehensive description than ‘middle class’; ‘middle class’ indicates someone in the middle of a ladder of positions in society, but not how he got there. ‘Bourgeoisie’ indicates that someone occupied that rank because he was engaged in non feudal mercantile or administrative work. (Sennett 1978, 17)

Este fenómeno de crescimento nos níveis social, urbano e demográfico, apresenta-se como principal corolário do capitalismo e traz para primeiro plano a já referida classe burguesa: «No study of the 18th Century could possibly avoid an analysis of the urban bourgeoisie, because they were its rulers, administrators, financial support, and a god part of its population» (Sennett 1978, 49). De acordo com Sennet, é nesse ambiente de grande agitação que se começa a delinear a excisão público/privado. Muitos autores chegam mesmo a atribuir à burguesia a invenção do conceito de intimidade, associando-se a esta, posteriormente, a noção de domesticidade e conforto. Numa sociedade altamente estratificada, onde uma grande faixa da população era composta por burgueses de origens não nobres, convinha-lhes naturalmente mascarar as suas origens, e esta foi, segundo Sennett, uma das razões para a erosão entre as esferas do público/privado. Paris era na altura, juntamente com Londres, uma das mais importantes metrópoles europeias, atraindo a si todo o tipo de habitantes, onde as classes eram autorreguladas e bem definidas no que diz respeito aos seus limites e elementos, e o crescimento da burguesia mercantil veio de algum

modo abanar estas estruturas. A dinâmica capitalista que favoreceu a ascensão da burguesia foi também responsável pelo êxodo dos camponeses e consequente diminuição da capacidade de produção de bens de primeira necessidade. Juntando a este contexto fatores circunstanciais, tais como as condições meteorológicas adversas, a fome assumiu-se como catalisador da crise financeira, já estabelecida e decorrente dos elevados custos de anteriores campanhas militares e da vida folgada da corte de Luís XVI.

O fenómeno da rápida ascensão de uma camada social da qual se desconheciam as origens, que mudou de um ambiente rural para um contexto urbano, conduziu a uma mudança de vida, de pobres trabalhadores manuais, a ricos comerciantes sem relação direta com o processo produtivo dos produtos comercializados. Para além disso, ao mudarem de um clima de grande instabilidade e tensões para um clima de prosperidade e de autossuficiência, propiciaram as mudanças, não só na sua camada em ascensão, como também nas restantes. Associadas à burguesia estavam a noção de propriedade privada, liberdade contratual, liberdade de expressão, mobilidade, tolerância religiosa, proteção da intimidade e da vida privada. Se por seu lado os burgueses experimentaram um sentimento de autovalorização, os restantes elementos do terceiro estado viam cada vez mais acentuadas as assimetrias da sua condição e o crescimento do sentimento de desterritorialização. Todo este processo conduziu a uma procura de reconhecimento identitário que teve como principais efeitos a instituição do sufrágio universal, da primeira constituição datada de 1791 e da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão. Mas se estas foram as macroalterações, a nível da legislação, também surgiram microalterações em quase tudo o que diz respeito ao quotidiano dos indivíduos. As habitações, consequência de um aumento de capital e não necessariamente de uma melhoria das condições de vida, passaram a ter espaços atribuídos aos indivíduos enquanto elemento e não enquanto célula familiar. O surgimento de compartimentos privados no quadro do planeamento da habitação favorecia agora o estar sozinho e as atividades solitárias, como a leitura silenciosa e a produção de documentos autobiográficos.

[...] hasta bien avanzado el siglo XVII e iniciado el XVIII, para que comenzasen a aparecer los ambientes 'en los cuales se podía retirar uno de la

visión del público'. Esos nuevos recintos enseguida se denominaron 'cuartos privados', aunque la noción de que tales habitaciones debían ser confortables y silenciosas, según Rybczynski, surgirá recién en el siglo XVIII, al menos para los hombres más afortunados. (Sibilia 2008, 66)

Não existe intimidade numa casa que não permite a privacidade, e assim estes compartimentos passariam a ser primordiais para a expressão de si, mas também para a autoafirmação da individualidade, bem como para o aprofundamento das relações entre os elementos do núcleo familiar que passariam a ser predominantes na esfera doméstica.

Como insinúa el historiador de la arquitectura antes mencionado, Witold Rybczynski, si puede afirmarse que la idea de intimidad es una invención burguesa, algo semejante ocurre con otras dos nociones asociadas a ese término: las ideas de domesticidad y confort. Todos esos conceptos estaban ausentes de las habitaciones medievales, viviendas en las cuales todos compartían casi todo. [...] Entre los estímulos para crear esa escisión público-privado, y para la gradual expansión de este último ámbito en desmedro del primero, figuran varios factores: la institución de la familia nuclear burguesa, la separación entre el espacio-tiempo de trabajo y el de la vida cotidiana, además de los nuevos ideales de domesticidad confort e intimidad. Resulta significativo que todos estos elementos hoy estén en crisis y, probablemente, también en mutación. (Sibilia 2008, 73)

Materializando o afastamento entre o público e o privado e tal como referido por Sibilia, no que diz respeito à separação espaço/tempo da vida pessoal e do trabalho, as transações comerciais e os negócios passariam a ser levados a cabo em escritórios ou lojas. O relacionamento diplomático e afável era visto como um dos expoentes máximos de civilidade, refinamento e sofisticação, que distinguia os seres sociais dos demais. Contudo, por detrás destas novas formas de sociabilidade, subsistiam ainda hábitos do Antigo Regime, e perante a tirania do capitalismo crescente do século XIX, a casa começa a ser cada vez mais um refúgio:

During the 19th the family came to appear less and less the center of a particular, nonpublic region, more an idealized refuge, a world all its own, with a higher moral value than the public life (...) As the family became a refuge from the terrors of society, it gradually became also a moral yardstick with which to measure the public realm of the capital city. (Sennett 1978, 20)

Sennet aponta três razões concorrentes para as mudanças de vivências na esfera público/privado, sendo elas o capitalismo urbano, o processo de secularização que ocorreu no século XIX e a prevalência de comportamentos herdados do antigo regime. A conjugação destes três fatores está na origem de alguns paradoxos que caracterizam as crenças e os comportamentos dos homens e mulheres do século XIX. A secularização ocorrida nesse período baseia-se no princípio da imanência e não no da transcendência, esbatendo quase por completo a barreira entre sujeito e objeto, percetor e percebido. Assim, numa lógica de valorização subjetiva, onde se instala a autoquestionação, tudo o que é comportamento social pode ter um sentido e, como tal, se pode, é porque tem. A reestruturação do conhecimento secular, levada a cabo neste período, teve grande impacto na vida pública, passando a atribuir um forte significado às aparências em público, ainda que estar em público fosse considerado moralmente inferior a estar em casa no privado, onde reinava a superioridade de valores e dominava a responsabilidade dos papéis sociais. Esta preocupação exacerbou os diferentes papéis assumidos pelo indivíduo consoante a sua esfera vivencial, acabando de algum modo por corromper as mais-valias de cada uma das esferas através da sua quase completa dissociação e impondo fortes restrições de género, no que diz respeito à conduta do estar em público: para uma mulher estar em público passou a ser conotado como pouco respeitável, enquanto que no caso do homem o estar em público e em sociedade era visto como um mal necessário para o desenvolvimento do indivíduo, cujo conhecimento e sabedoria eram adquiridos através da interação social com estranhos e pessoas de vários estratos e culturas. Esta polaridade originou, entre outras coisas, a excessiva permissividade com que alguns homens levavam a sua vida pública, considerando-o como uma forma de realização e liberdade, bem como fuga “merecida” das responsabilidades dos papéis sociais domésticos e familiares. Segundo Sennett, um indício indiscutível do afastamento das duas esferas era o modo displicente como muitos cavalheiros desta época conduziam as relações extramatrimoniais em público.

No culminar da crise do século XIX, verificou-se uma maior intensificação dos códigos de conduta em público, prevalecendo a crença de que o carácter do indivíduo se podia revelar involuntariamente através de determinados atos, mesmo se inconscientes, e que estes se podiam manifestar tanto através do discurso, como

através da indumentária ou mesmo do uso de adornos. Assim, numa forma de proteção da individualidade, desvendada através de tais sinais, a sociedade Inglesa do século XIX, no auge do período Vitoriano, adotou uma forma de estar repressiva, tentando anular qualquer indício exterior do caráter. Na primeira metade do século XIX, a cultura inglesa atinge um grande protagonismo e o seu modelo é seguido um pouco por toda a Europa, (muito embora Portugal tenha seguido mais o exemplo Francês) tal como mais tarde se impôs a cultura alemã e, posteriormente, já no século XX, a cultura americana. Ao fim e ao cabo sempre foram as sociedades mais desenvolvidas e com maior poderio que ditaram as normas de funcionamento económico-social (como é exemplo a semana de 8 horas Inglesa), da moda, da gestão do tempo e das tarefas, e das práticas de sociabilidade. Tomemos como exemplo o caso da higiene, em que a noção de assepsia se tornou bastante mais forte com a introdução do sabão, do W.C. e do recipiente de lavagem.

A modernidade, ao retomar a dicotomia público/privado, fá-lo no seu aspeto mais subversivo e o resultado deste processo é, segundo Sennett, perverso e traduz-se numa sociedade onde a tirania da intimidade e a erosão das fronteiras público/privado se manifesta na passividade com que os indivíduos se comportam na esfera pública e exercem a cidadania democrática, desvirtuando a importância atribuída então à plena realização do indivíduo enquanto cidadão integrado numa estrutura sociopolítica. Apoiada na exacerbação do privado, a modernidade criou uma falácia dogmática que consiste em fazer crer que as relações de proximidade entre as pessoas são o único salvo conduto contra a alienação, e que resulta em relações narcísicas partilhadas em que cada indivíduo altamente autocentrado procura o outro por uma necessidade socialmente convencionada, a fim de encontrar um reconhecimento legitimatório, e não de efetivamente se correlacionar com o outro. Neste processo, o indivíduo vai enfraquecendo progressivamente a noção de alteridade, bem como as capacidades de se relacionar com os outros e o mundo em termos sociais e democráticos. O culto atribuído à intimidade, à realização pessoal, à individualidade conduz a uma hipertrofia do eu, traduzindo-se *in extremis* num retraimento da esfera pública e num enfraquecimento dos papéis sociais.

Muito embora consideremos os postulados de Sennet um pouco radicais, tal como outros autores consideram (Cf. Anthony Giddens), estamos de acordo com a

designação de cultura narcísica e sublinhamos a atualidade desse rótulo, já que é cada vez mais esse o traço que define as interações sociais da época que se vive atualmente, procurando e produzindo avidamente imagens do seu reflexo, expresso, por exemplo, no fenómeno só recentemente apelidado de *selfie*, mas já há muito praticado.

O longo processo de erosão das barreiras entre as esferas público e privado levou a cabo uma grande, porém subtil no seu decurso, mudança, e foi esse processo que procurámos aqui elencar, de modo a compreendermos de que forma a fotografia passa de herdeira da tradição retratística da pintura, relacionada particularmente com figuras sociais de relevo, a um registo do indivíduo mundano, nas suas atividades quotidianas dentro do círculo privado do núcleo familiar. Mas também as razões pelas quais a tirania da intimidade, como denominado por Sennet, domina hoje todas as esferas de existência social, veiculada por uma indústria mediática feroz e avidamente procurada por artistas, críticos, curadores e colecionadores.

Naturalmente encenadas, muitas destas imagens, Fig. 15, procuram dar resposta a essa sede de imagens do privado, persuadindo-nos de um pretenso significado.

Não é, contudo, de estas imagens que fabricam um privado já em eminência de se tornar público que nos ocuparemos no decorrer desta investigação, mas, sim, daquelas que foram captadas no privado, para usos privados, e que por circunstâncias diversas e alheias acabaram expostas a público.

Adquiridas por colecionadores às famílias, vendidas como “pechinchas” nas feiras de usados e velharias ou mesmo colocadas na internet, estas imagens inundam a esfera do público e revelam algo que não era intencional. Esse é talvez um dos aspetos em que reside o seu interesse, um último reduto de aura. Mas esta e outras questões serão tratadas nos capítulos ulteriores. Por ora, ocupar-nos-emos das transformações tecnológicas que decorreram no palco das transformações sociais aqui identificadas, transpostas para o contexto português.



Figura 15 Capa de uma publicação da denominada imprensa cor-de-rosa, explorando a privacidade encenada da nobreza na “intimidade da sua casa”.

2.4. Traçado sobre a fotografia em Portugal

[SIC] Na verdade, antes do advento da fotografia nada deixava prever que a representação da forma pudesse deixar de ser o que sempre tinha sido, privilégio de raras aptidões guiadas por princípios dogmáticos de escolas clássicas; mas logo que o afortunado Daguerre sobrepoz à silhouette fria e chata a imagem viva, de relevo, a claro escuro, entreviu-se num momento um novo caminho cheio de esperanças, que pouco a pouco se foi definindo com o aparecimento sucessivo de novos materiais químicos e ópticos, que vieram patentear os inexauríveis recursos dessa mesma Fotografia. (Santos in Sena 1991, 79)

Neste ponto procuramos dar conta do surgimento do fenómeno da fotografia em Portugal e relacionar o perfil da sua evolução em contexto nacional com outros contextos. Após enquadrado o seu surgimento, interessa-nos mais do que levar a cabo um levantamento extensivo de autores, identificar as práticas e técnicas fotográficas com maior enraizamento em Portugal, bem como as instituições e estabelecimentos fotográficos de relevo.

A Historiografia no campo da fotografia em Portugal oferece ainda vastas áreas para laborar, como podemos constatar num texto de 1989 de Luís Pavão: «The history of photography in Portugal is a wide field that was never seriously studied. A few

articles were published in newspapers and magazines about particular photographers, but an extensive work is yet to come.» (Pavão 1989, 7). No cenário atual, podemos afirmar que um longo caminho se percorreu desde então. A história da fotografia em Portugal ocupa hoje um lugar distinto do que ocupava à época do estudo levado a cabo por Pavão no *Rochester Institute of Technology*.

Em 1991, por ocasião da exposição *Europália 1991*, na Bélgica, publicou-se *Uma História da Fotografia: Portugal 1839 a 1991*. António Sena refere, no texto de introdução à obra, algo semelhante ao constatado por Pavão:

Em 1973, animado por um simultâneo desejo de desenhar e fotografar dentro de Portugal – um território ocupado por coisas e pessoas que me fascinavam – fui confrontado com uma estranha sensação de ausência: as poucas imagens fotográficas que ia encontrando não tinham referências e em nenhum lugar encontrei uma fonte sintética que me desse pistas. Sentia uma necessidade de descobrir fios condutores, tanto ao nível das imagens como dos seus autores. As primeiras buscas acabaram por vincar essa insatisfação: não era só o esquecimento de um passado distante mas a omissão de factos recentes. (Sena 1991, 5)

Sena é o primeiro a afirmar que a edição de *Uma história da Fotografia*,

[...] levou em conta o facto de não haver qualquer outra publicada até à data. Nesse sentido em lugar de fornecer modelos de leitura ou de sugerir hipotéticas conclusões, preferi construir uma história da fotografia, baseada fundamentalmente em documentos referenciados cronologicamente. (Sena 1991, 6)

Para além de lamentar a pobreza de recursos que encontrava em Portugal na altura em que começou a sua compilação, 1973, e que viria a ser editada em 1991, Sena dá-nos conta, numa nota à Introdução, quais os poucos estudos que encontrou publicados: o artigo de Augusto Silva Carvalho no *Boletim da Academia das Ciências* em 1940/41; a publicação de António Pedro Vicente sobre Carlos Relvas, em 1984; uma tese de Mestrado de José P. Borges sobre o fotógrafo Joshua Benoliel, também em 1984; a investigação de Luís Pavão que já referenciámos acima, bem como textos seus publicados em artigos e livros, destacando o *Nível de Olho* de 1989, catálogo que acompanhou uma exposição com o mesmo nome na Galeria *Ether*. A bibliografia de *Uma História da Fotografia* é extensa, mas composta essencialmente por referências de pequenas publicações organizada alfabeticamente por nomes de fotógrafos,

fornecendo uma importante síntese sobre o que existia, à data, escrito sobre os fotógrafos nacionais ou a desenvolver trabalho em Portugal. Sena fornece-nos ainda uma bibliografia dos periódicos com artigos de relevo sobre a fotografia, seguindo nesse caso uma ordem cronológica.

Com a publicação revista e alargada, em 1998, de *História da Imagem Fotográfica em Portugal: 1839-1997*⁶⁹, temos finalmente uma obra abrangente e de carácter global sobre a História da Fotografia em Portugal. É uma publicação rica em ilustrações, acompanhadas do respetivo índice, com vários recursos como barras cronológicas dos acontecimentos de relevo da história da fotografia em Portugal designada de *Panorama Cronológico Ilustrado*, incluída no final da publicação, e ainda outra barra cronológica de acontecimentos de relevo no campo da fotografia a nível mundial, que acompanha toda a publicação, por meio de um arranjo gráfico bastante interessante que introduz uma barra contínua na parte superior da publicação. A obra inclui ainda um índice onomástico e uma bibliografia com cerca de 71 páginas, útil, tal como refere o próprio autor, «para pesquisas posteriores». No prefácio pode ler-se sobre a anterior edição de 1991:

Dadas as condições atribuladas em que o projecto foi inserido e desenvolvido, só foi possível publicar uma parte ínfima das imagens e da bibliografia. Apesar de tudo, ainda foram publicadas 55 imagens, dado que estava previsto, pelos orientadores da Europália, apenas o texto [?!]. (Sena 1998, 7)

Sena continua, salientando o facto de que se tratava «[...] na realidade, da primeira panorâmica da fotografia em Portugal desde os seus primórdios até à actualidade» (Sena 1998, 7), facto que hoje ainda se mantém⁷⁰. Pelo que se assume como incontornável abordar a notícia do aparecimento da fotografia em Portugal sem ser pelas palavras de António Sena.

A notícia da consecução da técnica fotográfica surgiu em Portugal num período conturbado, entre a revolução de 1820 e o *Cabralismo*, período em que o povo

69 De destacar também o trabalho levado a cabo por Pedro Miguel Frade, que a morte levou cedo, publicado apenas postumamente *Figuras de Espanto: A fotografia antes da sua cultura*, em 1992. No entanto este estudo é sobretudo de carácter ontológico e não coincide sobre Portugal, visando refletir sobre o impacto cultural da fotografia.

70 Cf. António Barrocas, na sua dissertação de Mestrado *A arte da luz dita: Revistas e boletins teoria e prática da fotografia em Portugal (1880-1900)*, p.19, faz um bom apanhado sobre outros trabalhos académicos de investigação sobre a temática da imagem fotográfica em Portugal.

português impôs ao rei a Constituição e conquistou uma monarquia liberal, que viria a ser consolidada, tal como o *Cabralismo*, nas bases de um estado liberal. Foi neste contexto que começaram a surgir as notícias que tantas práticas e costumes viriam revolucionar, e «com uma actualidade invulgar» (Sena 1998, 13) no próprio ano de consecução, 1839. A primeira notícia publicada sobre o Daguerreótipo foi no jornal *O Panorama*, em fevereiro de 1839, em Lisboa. Transcrevemos aqui parte da notícia deste espanto:

[SIC] O invento, ou descobrimento de que vamos fallar, merece um e outro titulo; a natureza e o engenho do homem, podem ahi apostar primasias. A natureza apparece retratando-se a si mesma, copiando as suas obras assim como as da arte, não em painéis presenciaes, inconstantes e fugitivos, como eram e são os rios, os lagos, as pedras e metaes polidos, mas em matéria que retém o simulacro do objeto visível e o fica repetindo com a mais cabal semelhança ainda depois de ausente; isto pelo que toca à natureza. Agora pelo que respeita ao engenho do homem, foi elle quem a forçou a este milagre novo e inesperado. Duas coisas nos dão pena querendo escrever esta notícia; a primeira é que não possamos explica-la e circumstancia-la como cumprira, por fallecerem ainda as precisas e miudas informações; a segunda que desse mesmo pouco com que um jornal de Paris, o *Século*, nos vem acenando, não nos consente a indole e extensão da nossa folha apresentar senão o pouquissimo.

[...] Eis aqui o que o senhor Arago relatou à academia franceza de cuja é secretário. O senhor Daguerre, famigerado pintor do Diaporama, andava, largos annos havia, todo embebido em procurar alguma substancia onde a luz se pudesse imprimir, e deixar de si vestigios distinctos, que ainda depois d'ella ausentea denunciasssem com todas suas modificações e circumstancias, para este fim andou batendo à porta das varias materiais e interrogando todos os corpos e invocando toda a natureza. Em tudo é a diligencia mãe da boa ventura. Encontrou ao cabo uma substancia como a que elle sonhara, tão sensivel á acção immediata da luz, que esta lhe deixa os vestigios, evidentes do seu contacto, d'esse contacto tão subtil e inapreciavel. Estes vestigios ficam representados por côres que teem em cada ponto uma relação perfeita com os diversos gráus d'intensidade da mesma luz .

Não se cuide, comtudo, haver nesta estampa as proprias côres do objeto que ellas representam; não, as diversas côres dos originaes só são denotadas e significadas na copia, com uma extrema exactidão, pela maior ou menor força da luz: vae do original á copia uma differença a este respeito bem comparavel com a que faz a gravura optima d'um painel a oleo cujo ella fôr perfeitissimo traslado. [SIC] (Sena 1998, 13 e 14)⁷¹

⁷¹ Documento acedido em outubro 2013.

http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/OPanorama/1839/N94/N94_item1/P6.html.

Não queremos deixar de salientar que, para além da atualidade invulgar (como notado por Sena) com que a notícia chegou ao nosso país, ela chegou também com grande proximidade temporal às cidades de Lisboa e Porto, aspeto nem sempre frequente num país, que apesar de pequeno, contou com alguns hiatos no que toca à disseminação das inovações tecnológicas pelo território nacional. Após a edição destas notícias, chegou a Portugal, em 1840, divulgada pelo Governo Francês e em forma de brochura, a *Historique et Description des Procédés du Daguerreotype et du Diorama*, Fig. 16 (Sena 1998, 21).

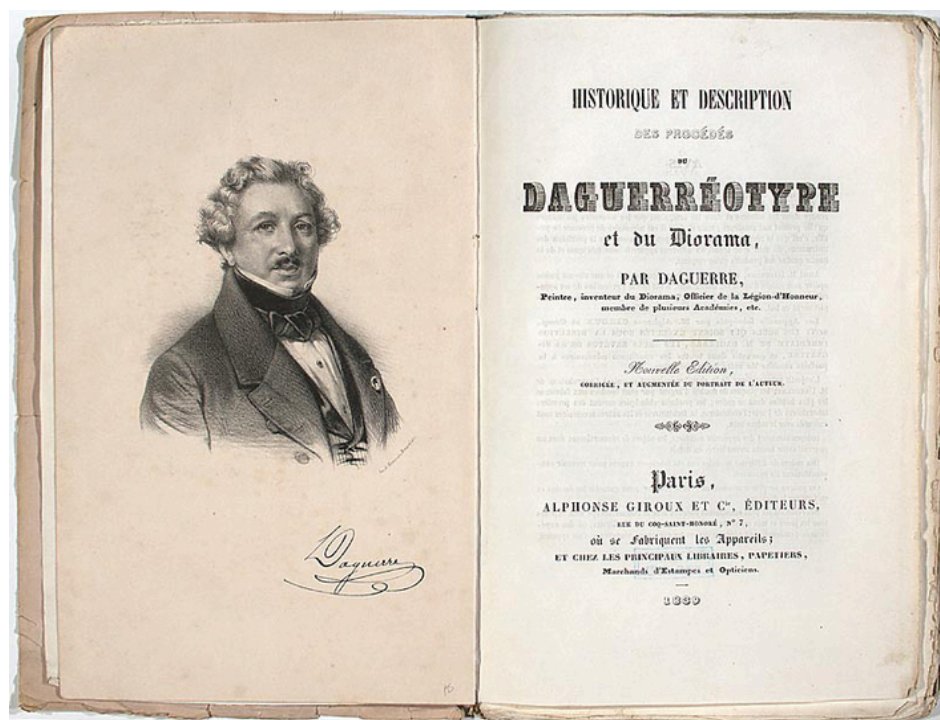


Figura 16. Historique et Description des Procédés du Daguerreotype et du Diorama

O pouco interesse com que foi acolhida esta publicação é, de acordo com António Sena, apenas mais um indício da parca adesão que esta novidade tecnológica estava a provocar no nosso país, comprovado ainda pela ausência de fotografias na *I Exposição da Academia de Bellas Artes* e na *I Exposição da Sociedade Promotora da Industria Nacional em 1840*. Não se tendo verificado o frequente atraso quanto à divulgação do invento por meio da imprensa, o mesmo não se passou quanto ao real interesse de conhecimento da técnica, bem como pela prática da mesma em território nacional, tendo sido raras as referências à novidade que era então notícia um pouco

por todo do mundo. Outro aspeto que parece corroborar esta suspeita é o facto de os primeiros registos fotográficos em território nacional se atribuírem a um pintor Inglês, William Barclay, em 1841, usando a técnica do daguerreótipo. Este desinteresse não era contudo absoluto, havendo já indivíduos completamente a par das novidades. A *Encyclopedia of Nineteenth-century Photography* refere, de modo sumário, os vários fotógrafos estrangeiros que trabalharam em Portugal, reforçando esta ideia:

During the 1840s and 1850s some European daguerreotypists, mainly French, travelled through Spain and Portugal, to make a business in portrait photography. Amongst the first in itinerant photography of the two first decades were Blackwood (Porto, 1843–44), the French Giles (Lisbon, 1843–44), Madame Fritz (Lisbon, ca.1843–45), E. Thiesson (Lisbon, 1844–45), who did a lot of commercial portrait photography in Lisbon and took some photographs of Africans with an anthropological approach, Adolpho and Anatole (Lisbon and Porto, 1845), Chambard & Poirier (1846), Dubois & C.a (Lisbon; Porto, 1849; Coimbra, 1855, 1856), Juliette de Humnichi (1851), P. K. Corentin (Porto, 1851, 1853, 1856; Lisbon, 1851–52; Coimbra, 1852; Minho province, 1853), who taught photography and wrote the *Resumo historico da photographia desde a sua origem até hoje* (1852), the first photographic book published in Portugal. Some found here conditions for a more permanent business like the French Pedro Cochat (1849–57), J. Rodrigues Marten (ca.1849–53) or Martin (1857–63), Louis Monnet (Porto, 1856–62; Braga 1856–57, 1861; Coimbra, 1859), probably the first to do stereoscopic work and instantaneous photography in these towns, Alfred Fillon, established in Porto (1857–59), and then in Lisbon (1859–ca.69, ca.71–81). Wenceslau Cifka was probably the first to open a permanent photographic studio in Lisbon (1848–ca.80). (Hannavy 2008, 1151)

Alexandre Herculano corrobora esta suspeita:

[SIC] Quanto a dar algum dia estampas, a dificuldade está nos desenhos, está na gravura em madeira, único modo possível de as dar no meio do texto: aqui a direcção do Panorama offerece e paga avultadas sommas para as obter nacionaes, e ainda não pôde encontrar senão dois curiosos que trabalham quando lhes dá na cabeça, sendo carts ou clichés francezes e inglezes a maxima parte das estampas que n’este jornal apparecem [...] (Herculano *in* Sena 1998, 23)

É portanto legítimo considerarmos que se por um lado havia desinteresse por parte dos artistas nesta técnica, por outro a imprensa começava a reclamá-la, e é como resultado desse esforço reivindicativo que a fotografia irá cruzar os processos gráficos de reprodução. Continuaremos este tema no ponto 2.4.1. deste capítulo.

Tomamos de empréstimo as organizações temporais de Sena e de Pavão a fim de melhor perspetivar a evolução das técnicas no território português. Assim, Sena propõe uma periodização que divide a história da fotografia em Portugal em três etapas, a primeira entre 1839 - 1849, a segunda entre 1850 - 1879 e a terceira entre 1898 - 1900. Esta periodização segue como critérios a adoção e vigência das técnicas fotográficas que marcaram o «Portugal de Oitocentos» e as publicações de relevo na área. A primeira etapa inicia-se com a notícia do surgimento da fotografia em fevereiro de 1839 e termina em 1849, com o fim do predomínio do daguerreótipo. Em 1850, com o surgimento das novidades técnicas designadamente o calótipo, dá-se início à segunda etapa, que termina aquando do começo de uma importante publicação, *O Ocidente*, em 1878. A terceira e última etapa decorre entre 1880 e 1898 e é dominada pelo arranque da edição fotográfica com a Casa Biel (Cf. Batista 2010).

Luís Pavão, na sua obra *Conservação de Coleções de Fotografia*, editada em 1997 como manual de apoio ao estudo e conservação de coleções de fotografia, propõe também uma periodização para o estudo da fotografia em Portugal, também adequável à maioria dos países. Esta proposta parece-nos mais interessante para o nosso estudo, muito embora não inclua as técnicas de reprodução fotomecânicas que ocorrem no nosso país a partir de 1870, com fortalecimento a partir de 1880 graças à atividade da casa Biel, pelo que acrescentamos esta etapa à proposta de Luís Pavão. Esta periodização organiza-se em cinco estádios da seguinte forma: de 1839 a 1855, numa fase da predominância da daguerreotipia; de 1855 a 1880, período da utilização dos negativos em vidro de colódio húmido e das provas em albumina; de 1880 a 1910, fase dos negativos em vidro de gelatina e brometo de prata e das provas em papel direto de fabrico industrial (de gelatina ou colódio); de 1910 a 1970, período dos negativos em película e das provas em papel de revelação; de 1970 até 1997 (ano da publicação da obra), fase da fotografia a cor cromogénea.

Esta divisão pretende enquadrar o trabalho desenvolvido pelos vários fotógrafos, remetendo-o para uma técnica dominante do período em que se enquadra, permitindo assim uma melhor compreensão do seu trabalho.

Ambas as periodizações definem como parâmetro para a primeira etapa a publicação da notícia do surgimento do daguerreótipo, em fevereiro de 1839. Como já referimos anteriormente neste capítulo, a notícia desta invenção não parece ter

surtido grande interesse na comunidade científica do nosso país. Mas o mesmo não aconteceu quando, em 1842, foi publicada uma notícia mais detalhada e explicativa sobre a técnica do daguerreótipo n' *O Panorama*, que parece ter sido o facto que desbloqueou a utilização da fotografia em outros campos científicos tais como a medicina, o levantamento de património arquitetónico, a topografia, as investigações policiais e a classificação e divulgação das obras de arte nacionais⁷².

Como referido, alguns dos primeiros fotógrafos a trabalhar em Portugal foram estrangeiros, vindos a Portugal nas suas expedições fotográficas, ou vendo no país um potencial de negócio, no qual aproveitavam para fazer o registo fotográfico e também comercializar o seu trabalho, abrindo estúdios de carácter mais ou menos temporário, como é o caso de P.A. Guglichni, A. Blackwood, Poirier, Chambard, G. Thair e E. Thiesson. Este último, daguerreotipista francês que, após ter chefiado uma expedição fotográfica na Amazónia, montou, nos primeiros anos da década de 1840, um estúdio em Lisboa. Dele desconhecia-se o primeiro nome, mas sabe-se que se instalou no nº34, 1º andar da rua dos Mártires e que, segundo relatos, era um hábil retratista:

Tal qual. Apresenta-se-lhe a pessoa que deseja ver-se não retratada, mas duplicada. O jovem...artista (visto que é necessario chamarmos-lhe alguma coisa) olha apenas para ella, manda-a sentar, e, assim como Deus disse faça-se luz, diz elle à luz faça-se o retrato. E o retrato é feito.» (António Feliciano de Castilho *apud* Sena 1998, 28).

Francisco Augusto Metrass (1825-1861) foi outro dos pintores que se rendeu à evidência da arte de retratar sem o pincel, tendo mantido um estúdio aberto em Portugal, provavelmente entre 1847 e 1848, regressando depois a Paris.

Dez anos após o anúncio da fotografia e da agitação expetável, a *Exposição Industrial de Lisboa* em 1849, exhibe por fim, e pela primeira vez em solo nacional, uma exposição de fotografia, contendo daguerreótipos de Wenceslau Cifka (1815-1883) e do Conde de Farrôbo (1801-1869), ambos fotógrafos que viriam a revelar-se de grande importância para o desenvolvimento desta técnica e arte em Portugal.

A primeira de muitas moradas do fotógrafo austro-húngaro Wenceslau Cifka em Portugal foi, em 1848, na Rua Direita das Necessidades, nº 31. Depois de ter vindo

⁷² Como por exemplo as pinturas do Grão-Vasco divulgadas no *Jornal das Bellas-Artes*.

para Portugal como conselheiro de arte com a corte de D. Fernando II, realizou uma viagem a Paris para aprender as técnicas fotográficas, que foi aperfeiçoando e aliando aos seus conhecimentos em artes gráficas e desenho, tornando-se fotógrafo da Casa Real. Para além do trabalho inovador na área da fotografia estereoscópica, foi também o responsável pela formação fotográfica de alguns nomes importantes, como Carlos Relvas, João Paulo Cordeiro Júnior e os irmãos José e Joaquim Silveira. A sua obra é extensa, destacando-se os álbuns que ofereceu à rainha D. Maria Pia e à Infanta Maria Ana, bem como os registos da construção do Palácio da Pena datados de 1848. Os fotógrafos que atingiram mais popularidade nesta época, de acordo com Sena, foram Luiz Monnet, Fritz, Corentin, Thiesson, Louis Nazi, Carlos Munró e Augusto Schenck.



Figura 17. Daguerreótipo do Palácio da Pena , autoria de Wenceslau Cifka, 1848.

Assim se difundiu, em estabelecimentos comerciais e em estúdios ambulantes, um pouco por todo o país, a daguerreotipia. Apesar deste grande aumento de produção e disseminação, os preços praticados, que equivaliam a «[...] sete vezes o vencimento mensal de um mestre carpinteiro» (Sena 1998, 31) ainda limitavam

sobremaneira o acesso à técnica e só «a partir da década de 1880 a fotografia pode considerar-se divulgada e ‘democratizada’, no que aos meios burgueses diz respeito e o seu uso disseminara-se pela sistemática aplicação às mais diversas actividades.» (Baptista 2010, 83). A norte, destacam-se os nomes de João Baptista Ribeiro (1790-1868) e Miguel Novaes (1829-?), que também terão trabalhado o daguerreótipo, sendo que este último foi um dos primeiros a ter um estúdio aberto e fixo na cidade do Porto. Baptista Ribeiro, por sua vez, realizou o famoso daguerreótipo de Alexandre Herculano.

Contrariamente à daguerreotipia, a calotipia não teve muita expressão em Portugal. Esta técnica foi anunciada um mês após o daguerreótipo na *Revista Literária*, em março de 1839 no Porto. Os documentos e imagens hoje disponíveis tornam evidente a preferência pela daguerreotipia em detrimento da calotipia e assim foi durante cerca de uma década, até que a técnica de Talbot, que esteve na origem do processo negativo/positivo, viesse a liderar o mercado. Estamos em crer que o inicial sucesso do daguerreótipo em Portugal se deve certamente, por um lado, à maior influência que a cultura francesa teve sobre a nossa e, por outro, pelo facto de Daguerre ter vendido ao estado a sua patente, e este, por sua vez, a ter oferecido ao mundo. Talbot, pelo contrário, numa tentativa de conter os praticantes da sua técnica, patenteou-a, fazendo assim com que quem a utilizasse com propósitos comerciais tivesse que lhe pagar o montante referente aos direitos de autor. Para além disso, esta técnica consistia na sensibilização de uma folha de papel com sais de prata e sua exposição numa câmara escura, o que resultava numa imagem em negativo que só



Figura 18. João Baptista Ribeiro, Daguerreótipo de Alexandre Herculano, 1854.

depois era positivada. O positivo em papel salgado não resultava tão bem como o daguerreótipo, em parte porque apresentava a granulação das fibras do papel - apesar de mais tarde Talbot ter começado a embeber esse negativo em cera de abelha para aumentar a transparência do negativo, e também porque a reprodução dos pormenores não era tão detalhada como no daguerreótipo. Apesar da relativa expressão que esta técnica teve em Portugal, são poucos os calotipistas de que temos notícia, entre os quais se contam Frederick William Flower (1815-1889) e Joseph James Forrester (1809-1861), que desenvolveram a sua atividade mais a norte do país, e José Nunes da Silveira e Domingos Pinto de Faria, na zona de Lisboa.

A partir de meados da década de 1850, tal como patente na periodização de Luís Pavão, os processos fotográficos que até então tinham dominado o mercado começaram a ser substituídos por outros mais acessíveis. A nova técnica do colódio não só se mostrava mais simples do que as técnicas anteriores como também era consideravelmente mais económica:

Os preços da fotografia, acompanhando a simplificação da técnica, tinham diminuído para níveis bastante inferiores aos de 10 anos antes, nomeadamente através das carte de visite cuja dúzia custava sensivelmente o mesmo, 1\$200 reis, que um daguerreotipo do formato mais reduzido. (Baptista 2010, 35)

As novas técnicas fotográficas, como o colódio húmido ou o colódio albuminado seco, foram rapidamente difundidas, contribuindo para mais uma importante etapa na democratização da fotografia, e tornando-a cada vez mais acessível às camadas burguesas letradas. Os primeiros negativos de vidro remontam a 1848 e usavam a albumina, uma proteína viscosa e esbranquiçada que constitui a clara do ovo, enquanto meio ligante dos sais de prata ao vidro. Esta técnica apresentava grande capacidade de capturar o detalhe e os negativos tinham um prazo de validade de cerca de 15 dias antes da exposição e outro tanto após a exposição, mostrando ser a técnica adequada para as fotografias de paisagem e, sobretudo, para as expedições fotográficas. Apresentava um senão que era o de não se prestar ao retrato, visto que os tempos de exposição podiam variar entre os 5 e os 15 minutos. Três anos mais tarde, Frederick Scott Archer (1813-1857) apresentou o seu processo para substituir a albumina pelo colódio. As vantagens deste processo, face aos anteriores negativos de

albumina, eram sobretudo a redução drástica dos tempos de exposição, mas também a melhoria da qualidade geral das imagens produzidas. As desvantagens prendiam-se com o facto do colódio seco já não permitir o processamento, pelo que todo o procedimento tinha de ser desenvolvido em húmido. Não tendo sido patenteado por Archer, este processo adquiriu grande notoriedade entre os fotógrafos comerciais que trabalhavam em estúdio. Uma vez fora do estúdio, este processo tornava-se complexo, mas mesmo o transtorno de ter de transportar uma tenda-câmara-escura, câmaras, tripés enormes e realizar todos os procedimentos em húmido não dissuadiu os seus praticantes, já que a vantagem dos curtos tempos de exposição era a mais-valia para o retrato. No caso de Portugal, este processo terá sido introduzido por Francis Frith ou algum dos seus colaboradores estrangeiros instalados em Lisboa. Este fotógrafo inglês, *Quaker* de formação, foi um dos responsáveis pela criação da primeira editora especializada em fotografia em todo o mundo, a *Francis Frith & Co.*. Com a disseminação desta prática, outras mudanças ocorreram ao nível da estética, nomeadamente:

[...] uma standardização do retrato que não podia existir no daguerreótipo, cujo aristocrático preço obrigava a um cuidado particular com a "mise-en-scène". O cuidado com a pose foi progressivamente desaparecendo, pelo menos para o "retratismo massificado" em que a pequena dimensão das provas e dos rostos dos fotografados permitia aos fotógrafos com menos escrúpulos larga margem para transformar a "arte" em "indústria". (Baptista 2010, 36)

Frederick Flower, já aqui referido pelo uso do calótipo, foi também utilizador desta nova tecnologia, tendo iniciado a sua atividade fotográfica no início da década de 1850, o seu trabalho consistindo, sobretudo, em fotografias da zona do Porto e arredores, debruçando-se particularmente sobre a temática do património, que impregnava com a sua "perspetiva romântica", bem como de noções de paisagismo e naturalismo.

Outro fotógrafo de destaque neste período foi o italiano Francesco Rocchini (±1820-1895) que já tinha tido contacto prévio com a fotografia no seu ofício de marceneiro, e que uma vez chegado a Lisboa em 1847 teve lições com P.K. Corentin. As suas fotografias abarcam especialmente a zona de Lisboa e arredores. Para além destes fotógrafos estrangeiros, que tiveram sem dúvida uma presença importante em

Portugal, não podemos esquecer a importância de fotógrafos nacionais, tais como João Francisco Camacho (1833-1898), do Funchal, que se instalou em Lisboa em inícios da década de 1880, após ter aprofundado os seus conhecimentos em fotografia numa viagem pelos Estados Unidos e Europa. Augusto Bobone (1852-1910), que se destacou mais na área do retrato mas que também aperfeiçoou a fotografia de vistas, adquiriu alguma notabilidade através da participação em concursos internacionais, chegando mesmo a arrecadar alguns prémios importantes, como a medalha de ouro da *Exposição Universal de Paris*, em 1900. Outro aspeto a salientar na obra deste fotógrafo é o facto do seu ateliê ter sido palco de muitas exposições de pintura, no início do século XX.

Em África, destaca-se o trabalho de José Augusto da Cunha Moraes (1955-1933), filho de um relojoeiro e fotógrafo, que se estabeleceu em Luanda com o estúdio *Loanda – Photographia de Abílio S. C. Moraes*, em 1868, e que nos deixou um importante levantamento ao nível sociológico e etnográfico daquela metrópole. Publicou os seus trabalhos principalmente n' *O Occidente* e na *Arte Photographica* e em 1882, publica

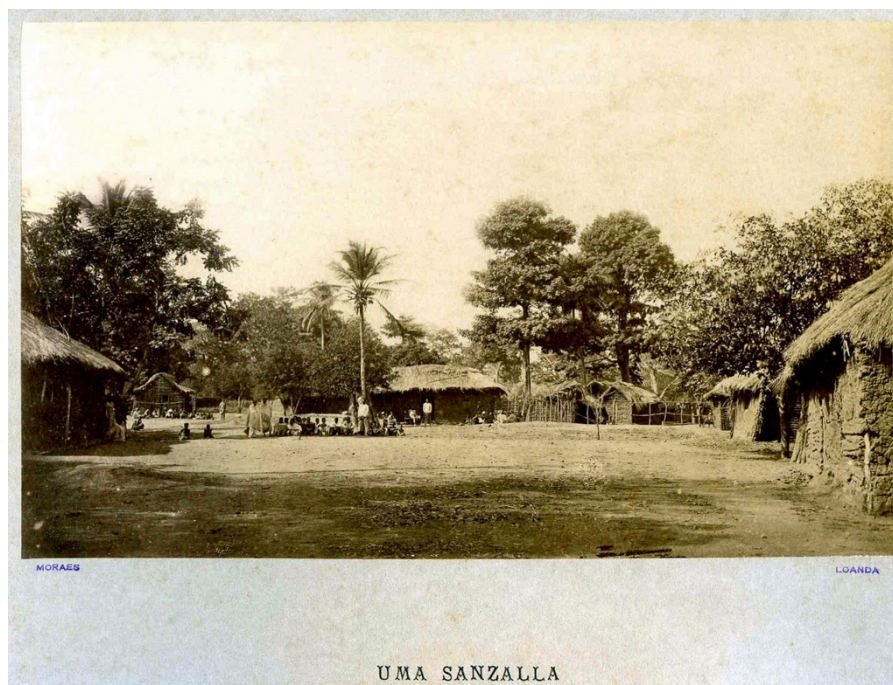


Figura 19. José Augusto Cunha Moraes, Do álbum *África Occidental*

um dos seus primeiros trabalhos de fundo, um primeiro álbum com fotografias da África Ocidental que, segundo apurámos, seria para aferir o interesse na temática e conseguir obter fundos para a publicação dos quatro volumes vindouros, “Africa Occidental – Album Photographico e Descriptivo”, entre 1885 e 1888. O trabalho deste

fotógrafo consiste hoje num registo único e pioneiro na história da fotografia em Portugal e as suas imagens de África são um importante contributo para o conhecimento de uma África Portuguesa, tanto ao nível social, como político e económico.

O carácter de indexação e o impulso arquivista de Cunha Moraes poderá ter outros motivos que não só a sua natureza inquiridora e, pela correspondência trocada entre este fotógrafo e Luciano Cordeiro, disponível na *Sociedade de Geografia de Lisboa*, supomos que alguns dos trabalhos possam ter tido origem em encomendas, com algumas diretrizes mais específicas. Em termos da edição fotográfica, os exemplares do álbum *África Occidental*⁷³ foram realizados na técnica de fototipia, o que realçou a riqueza dos detalhes e a harmonia geral dos registos fotográficos, contribuindo para a elevada qualidade da publicação. Foi imediatamente reconhecida no próprio momento do seu lançamento para o mercado, nas palavras de Luciano Cordeiro, que a prefaciou, e de outros que de imediato a acolheram com louvores a Cunha Moraes, mas também ainda hoje, pelo traço vanguardista que encerra o seu trabalho.

A partir de 1856, começaram a surgir os negativos em vidro de colódio seco, que pretendiam colmatar as dificuldades decorrentes da utilização em húmido do colódio húmido.

Entretanto, a norte, o fotógrafo Guedes de Oliveira (1865-1932), que se estabeleceu no Porto em 1892, criando a Fotografia Guedes, foi responsável por um grande dinamismo no que diz respeito à variedade de oferta dos estúdios fotográficos da altura, visto que iniciou a produção de retratos coloridos com platinotipia e os retratos “reclame” a baixos preços. Segundo Paulo Baptista (2010), este foi o responsável pela introdução do processamento de imagens de amadores e profissionais usando a patente *Kodak* em 1898. Segundo o autor, a notícia divulgada no *Primeiro de Janeiro* que anuncia estes serviços, deve referir-se ao processo de ampliação em papel de brometo de prata mate, uma vez que a divulgação do rolo de celuloide datava já de 1889.

⁷³ Este trabalho foi produzido pela Casa Biel, e impresso em 1885. É a partir daí que as histórias destes dois fotógrafos se cruzam, tendo depois Cunha Moraes vindo a colaborar com a Casa Biel numa das grandes publicações que a distinguiu *A Arte e a Natureza em Portugal*. Ironicamente, com a declaração de guerra feita pela Alemanha a Portugal, os bens da família Biel foram confiscados e arrematados, sendo Cunha Moraes quem viria a adquirir grande parte deles em hasta pública.

[...] Com a generalização de aparelhos fotográficos (*Kodak*, em 1888, e a *Pocket*, em 1895) e da película [...] aparecem “amadores” socialmente diferentes daqueles que criaram *A Arte photographica* e daqueles que organizam e participam na Exposição Nacional de Photographia de Amadores[...].(Barrocas 2007, 61)

Desde este período até ao final do século, alguns dos nomes mais sonantes da fotografia em Portugal começaram a desenvolver o seu trabalho, estando presentes na importante *Exposição Universal de Paris* de 1876: Carlos Relvas, Emílio Biel, Cunha Moraes e António Correia da Fonseca.

A Carlos Relvas (1838-1894), dedicam-se ainda hoje muitos estudos, ou não fosse o seu legado, juntamente com a sua casa-estúdio-museu, um dos maiores monumentos do património fotográfico em Portugal. Sena descreve-o como:

[...] desportista, filantropo da fotografia, fotógrafo amador e rico proprietário rural da Golegã, onde montou um luxuoso estúdio fotográfico. Iniciou-se na fotografia com Wenceslau Cifka cerca de 1860. Colaborou, regularmente, com as principais sociedades e manifestações fotográficas da Europa. (Sena 1998, 86)

Tendo começado a sua atividade por volta de 1860/62, é considerado por muitos como o mais importante fotógrafo português do séc. XIX e apontado como um dos responsáveis pela introdução da fototipia em Portugal, questão controversa já que também há indícios de que esta foi adotada por Emílio Biel cerca do mesmo período. Relvas iniciou a sua atividade fotográfica no período áureo do colódio húmido, mas nessa época, e como temos vindo a analisar, as transformações tecnológicas e científicas sucediam-se com alguma rapidez em busca de uma técnica que permitisse uma reprodução detalhada da cena e ao mesmo tempo a sua fácil reprodutibilidade. Assim, em 1864, o processo do colódio húmido foi aperfeiçoado por Thomas Russel Manners Gordon, passando a utilizar-se uma emulsão seca de brometo de prata em colódio sobre vidro, que viria a designar-se colódio seco. Carlos Relvas enquanto amador devoto à arte da fotografia, viajou pela Europa e aí visitou os mais importantes ateliês fotográficos, recolhendo bibliografia e comprando as mais avançadas maquinarias relacionadas com a tecnologia fotográfica, algumas das quais ainda é possível ver hoje na sua casa-museu. De espírito empreendedor, Relvas experimentou todos os processos fotográficos disponíveis na altura, realizando maioritariamente

retratos de estúdio, embora também se registem muitas paisagens, cenas de exterior e de grupo no seu espólio⁷⁴. No seu estúdio montou um ateliê de fototipia onde ministrou cursos de formação a vários fotógrafos da época, nomeadamente aos técnicos da casa Biel no Porto.

Emílio Biel (1838-1915) veio para Portugal para trabalhar numa sucursal da *Casa Schalk* e na representação de várias casas comerciais de artigos alemães, que iam desde as munições às passamanarias e quinquilharias, bem como a introdução da energia elétrica na cidade do Porto.

[...] nasceu na localidade de St. Annaberg do reino da Saxónia no dia 18 de Setembro de 1838. Era membro de uma família burguesa dessa região, filho do comerciante Julius Biel e de Wilhelmine Schreiber. Terá tido uma formação sólida a avaliar pela pluralidade de interesses que revelou ao longo da vida na actividade profissional e como amador, das ciências às artes. Faleceu no Porto, a 14 de Setembro de 1915 (Baptista 2010, 109-110).

Biel fez de tudo um pouco, dedicando-se a áreas como a Física, a Química, a Zoologia e a Botânica. Desta próspera atividade não restou muita coisa, já que em 1916, «na sequência da declaração de guerra feita pela Alemanha a Portugal, os bens da família Biel foram confiscados e arrematados.» (Baptista 2010, 115). Em 1868, Biel muda-se para as instalações da anteriormente designada Casa Fritz e é aí que, em 1885, instala luz elétrica, o que representava uma grande inovação para a indústria, em particular a fotográfica, e permitiu ao estúdio trabalhar em horário alargado, não dependendo da luz solar para realizar os retratos fotográficos. Em 1893, o estúdio comemorou as 50.000 fotografias realizadas. Em 1875, e depois de Carlos Relvas ter adquirido o processo da fototipia, Biel terá obtido formação com um técnico vienense que estava então a trabalhar no estúdio de Relvas. As fototipias realizadas pela casa Biel para a edição de 1880 d'*Os Lusíadas* foram as primeiras a serem inseridas numa obra impressa, mas como refere Paulo Baptista (2010), estas eram apenas reproduções de gravuras. O primeiro grande e importante trabalho de edição incluindo fototipias da Casa Biel foi o catálogo da *Exposição Distrital de Aveiro* em 1882 que, apesar de envolver alguma polémica, acabaria por tornar Biel e Relvas concorrentes.

⁷⁴ Disponível online no site: <http://www.imagensrelvas.com/index.php>
Consultado a 7 de fevereiro de 2014.

E não podemos falar de Biel sem falar da exemplar publicação, e obra de uma vida, *A Arte e a Natureza em Portugal*, cujo projeto segundo o próprio remonta «[...] pelo menos a 1883 [...]» (Baptista 2010, 162). Esta obra destaca-se inequivocamente como a mais importante da Casa Biel, configurando um projeto «[...] próprio, monumental, de preparação meticulosa e grande maturidade estética. A sua importância é reconhecida pelos mais diversos autores [...]» (Baptista 2010, 157). Constituída por nove volumes, começou a ser publicada em 1902 e tem como eixos principais o levantamento do território em termos arquitetónicos, paisagísticos e etnográficos, ilustrado magnanimamente com 371 fototipias de grandes formatos. Sem dúvida, uma obra marcante para a fotografia em Portugal e para a recolha do património.

O período histórico que se seguiu foi de alguma instabilidade, que se traduziu numa estagnação no campo fotográfico. Algumas das mais importantes publicações de fotografia, como foi o caso do *Boletim Photographico*, cessaram a sua atividade e os fotógrafos a desenvolver trabalho de relevo na altura encontravam-se um pouco dispersos. Foi, contudo, um período profícuo em participações em Salões e Concursos, tanto de âmbito nacional como internacional, ainda que as exposições individuais tenham sido praticamente inexistentes, em parte devido ao conturbado período que se vivia no país em termos políticos, sociais e económicos. A destituição da monarquia em 1910 e a instauração da Primeira República comprovou o clima de instabilidade, contando-se entre 1910 e 1926, quarenta e cinco governos diferentes. A participação na Primeira Guerra Mundial e o Golpe Militar de 1926 conduziram à instauração do regime ditatorial em Portugal, em 1933, agora reconhecido como Estado Novo, um dos mais longos da Europa e que atirou o país para uma grave crise financeira. Com recurso a uma política de regeneração, este governo totalitarista definiu e levou a cabo uma forte estratégia de propaganda. Emília Tavares, no seu artigo *History of Portuguese Photography 1900-1938*, explica nos seguintes termos:

In cultural terms, the commitment that the First Republic (1910-1926) had shown in creating new cultural institutions, such as museums, theatres, libraries, etc., was to find its equivalent in a dictatorial version based on the idea of a “politics of the spirit”, (política do espírito) conceived by the director of the Secretariado Nacional de Propaganda (SPN – National Propaganda Secretariat), António Ferro. This body had been created as early as 1933 to meet the needs of the whole propaganda machinery of the New State, both internally and externally. (Tavares, 2008, 2)

Portugal, à semelhança de outros países sob o domínio de regimes absolutistas que tinham *Ministérios da Propaganda*, criou em 1933 junto da presidência do conselho de ministros o *Secretariado de Propaganda Nacional* (SPN), organismo que teve um importante papel na criação de um ideário do povo e do país nessa época (Tavares, 2008). Para a sua direção, António de Oliveira Salazar encaminhou António Ferro, o qual já vinha desenvolvendo o trabalho de tornar visível a figura e o pensamento do ditador, através de um conjunto de entrevistas que este levou a cabo e que seriam depois publicadas. Neste ponto, não podemos deixar de referir o interesse desta temática, contudo, consideramos que ultrapassa o âmbito deste estudo. Por isso, abordamos apenas brevemente a atividade de António Ferro no que esta teve de ligação à fotografia, remetendo o estudo mais aprofundado desta temática para a obra de Margarida Acciaiuoli sobre António Ferro e o seu papel enquanto dirigente do SPN e do SNI, *Secretariado Nacional de Informação*⁷⁵.

O papel de Ferro relativamente à fotografia foi o de um grande incentivo: a sua *Política do Espírito* impulsionou as artes e fomentou as atividades culturais e turísticas em Portugal. Foi diretor da revista *Orpheu* e da *Ilustração Portuguesa* e foi ainda fundador da revista *O Panorama*. As duas últimas publicações periódicas tiveram um importante papel na divulgação da fotografia e no desenvolvimento das técnicas de reprodução fotomecânicas. A publicação *Ilustração Portuguesa*⁷⁶ (1903-1923) contou com o trabalho pioneiro dos quatro fotorrepórteres Joshua Benoliel, Aurélio da Paz dos Reis, António Novaes e Arnaldo Garcez. Esta publicação consistia num suplemento semanal do jornal *O Século* e funcionou como importante palco da cena política social e cultural do primeiro quartel do século XX:

Throughout the years during which A *Ilustração Portuguesa* was published, the history of the country's political, social and cultural life can be closely linked to this supplement, with its use of the photographic image reflecting its importance both as a witness to history and as the very agent that helped to produce it. As photojournalism emerges, it is also possible to understand the ontological relationship between photography and history, as

75 A obra intitula-se António Ferro, *A Vertigem da Palavra - Retórica, Política e propaganda no Estado Novo* e foi editado em 2013 pela editora Bizâncio.

76 Os fascículos desta publicação estão disponíveis online na página da Hemeroteca Nacional: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/IlustracaoPortuguesa.htm>, consultado a 29 de março de 2014.

well as the contamination with which the different aspects of photography were to challenge the discourse of the representation and presentation of reality, something that is particularly visible in the work of Joshua Benoliel. (Tavares 2008, 5)

Este suplemento, que preferimos designar de publicação por reconhecer mais plenamente o seu valor autónomo, foi pela primeira vez publicado a 9 de novembro de 1903, tendo uma segunda série que começou em 26 de fevereiro de 1906. Nesta segunda série, a fotografia viria assumir um papel protagonista na ilustração do periódico, em detrimento do desenho, que ficou então relegado a margens e elementos decorativos. António Ferro assinou pela primeira vez como diretor desta publicação a 1 de outubro de 1921, no número 815. E logo no número seguinte temos um exemplo do seu dinamismo e das suas *démarches*, patentes nas palavras do repórter que assina como «O Homem que Passa». O autor conta-nos, em jeito de peripécia cômica, a conversa tida com António Ferro em que este lhe encomendava a presente crónica e o desafiava até a «irritar, ao de leve, um preconceito, quebrar subtilmente uma convenção estabelecida» (Graça 1921, 232)⁷⁸. A figura de António Ferro ficará assim para sempre associada às políticas de incremento às artes, logrando algum destaque e dignidade à cultura e ao turismo nacionais. Resta ainda acrescentar que Ferro foi também o responsável pela construção do quase extinto Museu de Arte Popular, edifício construído para a exposição *O Mundo Português* em 1940, e que foi ainda presidente da *Emissora Nacional* em 1941.

Apesar das diligências de Salazar ao mudar estrategicamente a designação do *Secretariado Nacional de Propaganda* para *Secretariado Nacional de Informação* em 1944, adivinhando o final da guerra e tentando afastar desse organismo as conotações comunistas que lhe estavam associadas por via do epíteto propaganda,⁷⁹ António Ferro foi afastado, por necessidade de dar nova cara ao poder, que na verdade continuou ainda por muito tempo a ter a mesma liderança.

Dos colaboradores da *Ilustração Portuguesa* referidos acima, Joshua Benoliel (1873-1932) juntamente com Aurélio da Paz dos Reis (1862-1931) foram dois dos que se destacaram pela inovação e atualidade características do seu trabalho de

⁷⁸http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1921/N816/N816_master/N816.pdf. Consultado a 29 março 2014
⁷⁹ Como refere Emília Tavares 2009, 27.

fotorrepórteres. Ambos tiveram uma importante contribuição para a alteração dos mecanismos da propaganda, ao atribuir à fotografia usos mais ideológicos. Estes dois pioneiros da fotorreportagem, apesar de não partilharem os ideais políticos, tiveram um importante papel ao trazer algumas ideias modernistas para a fotografia e, no caso de Paz dos Reis, para o cinema em território nacional, dado ser considerado o pai do cinema em Portugal ao produzir e realizar o primeiro filme *A Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança*⁸⁰. Benoliel fez a cobertura da maior parte dos acontecimentos importantes das primeiras décadas do século XX, nomeadamente a queda da Monarquia e a participação portuguesa na Primeira Guerra Mundial, acompanhando o exército Português nos seus combates na Flandres. Foi o fotógrafo oficial do Rei D. Carlos I, acompanhando-o, bem como a D. Manuel II, nas suas deslocações ao estrangeiro. O seu trabalho é marcado pelo predomínio da figura da cidade, sobretudo a capital política e cultural do país, Lisboa, mas cobre também uma variedade de outros territórios, aspeto que aliás distingue o seu legado. Nos trinta anos de carreira fotográfica reuniu mais de sessenta mil negativos. Nas fotografias de Benoliel, a cidade, as outras topografias, e mesmo as figuras da monarquia retratadas, adquirem uma perspetiva mais humanista. A fim de veicular uma nova aparência do seu poder, a monarquia coloca este novo *medium* a seu favor, apresentando uma imagem mais acessível, mais informal e descontraída, que se traduzia em fotografias mais domésticas e com um aspeto de maior proximidade, fazendo apelo ao reconhecimento do que nos é familiar. Esta estratégia de *propaganda-soft*, foi provavelmente herdada do período Vitoriano onde se começou a cultivar esta atitude, este modo de estar mais à vontade, esta ideia de uma monarquia mais próxima do povo. Pelo menos, essa era a imagem que interessava transmitir.

Juntamente com Benoliel, Aurélio da Paz dos Reis, jornalista e floricultor da cidade do Porto, dedicou-se à música e foi pioneiro do cinema em Portugal, como já referimos acima. A par destes, esteve Arnaldo Garcez (1885-1964) que, apesar da sua parca instrução primária, fez a pedido do seu amigo e Ministro da Guerra, General Norton de Matos, a cobertura de alguns dos momentos mais importantes da participação portuguesa na Primeira Guerra Mundial. Com provas de sucesso dadas,

⁸⁰ Disponível no site da cinemateca: <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=905&type=Video> consultado a 7 de abril de 2014.

Arnaldo Garcez passou a integrar o Serviço Fotográfico do *Corpo Expedicionário Português*, CEP, e deslocou-se a Tancos para fazer a cobertura da preparação da *Divisão de Instrução*, seguindo depois para a Flandres, onde seria instado como Alferes equipado e fotógrafo de guerra. Garcez registou as várias ações do CEP na frente de batalha, mas também na vertente mais humana dos soldados em convivência nas trincheiras e nos postos de retaguarda, das visitas oficiais à frente portuguesa, da ação das Damas da Cruz Vermelha, registando ainda a devastação no vale do rio Lys. Estas fotografias foram publicadas nos periódicos *Ilustração Portuguesa* e *Portugal na Grande Guerra*, mas foram também editados em fototipia pela empresa *Lévy Fils & C.*, em três séries de postais com o título «Os Portuguezes em França», «Os Portugueses na frente de batalha» e «O Sector Portuguez». Apesar de muito controlada e “censurada”, a fotografia mais uma vez constitui-se aqui como importante testemunho e documento histórico e, estas imagens em concreto, como contributo para a elucidação do papel relevante que Portugal desempenhou na Primeira Guerra Mundial, de esforço e resistência nas trincheiras, sobre o qual pouco se sabe na Europa. Ao espólio fotográfico que Garcez deixou, foram adicionadas, mais recentemente, algumas publicações sobre o tema, uma delas com texto da autoria de António Pedro Vicente⁸¹, e outra com texto do Conde Falcão, Coronel de Cavalaria. A sua vida de repórter fotográfico ficaria doravante marcada por esta participação na Primeira Guerra, já que, após o fim da mesma, foi ele quem fez a cobertura fotográfica das muitas cerimónias de homenagem aos soldados vítimas da guerra.

Após um período de grande profusão no campo da fotografia, ainda que muitas vezes marcado pela estética e interesses oficiais, que se manifestaram como vimos nas hábeis imagens de propaganda, a década de cinquenta representou uma mudança das ideias que se pretendia veicular através da fotografia, como refere Emília Tavares:

Mais do que uma batalha entre tradição e inovação assistimos a uma ambivalência entre representação e apresentação, alta e baixa cultura, estética e ética, arte e ideologia, visibilidade e invisibilidade. Na década de 50, todas as dissonâncias e incoerências são o reflexo de uma relação interrogativa, se bem que muitas vezes inconsciente, do objecto fotográfico face aos diversos

81 Vicente, António Pedro (2000) *Arnaldo Garcez: Um repórter fotográfico na 1ª Grande Guerra*. Porto: Centro Português de Fotografia.

entendimentos estéticos da cultura Portuguesa, assim como da sua história. (Tavares 2009, 26)

Foi neste contexto que surgiu aquela que viria a ser uma das grandes referências da estética da fotorreportagem na cena europeia e norte americana, a exposição *The Family of Man*. Primeiramente exibida no MoMA, faria depois uma digressão por cerca de trinta e sete cidades europeias e norte americanas, não estando nestas incluída nenhuma portuguesa. Um aspeto que reforça a sua importância é o facto desta exposição, com as devidas adaptações, continuar ainda hoje patente no Castelo de Clervaux, no Luxemburgo.

Apesar de não ter estado patente em Portugal, estamos em crer que ainda assim a sua influência se fez sentir, e para isso bastou a publicação do «convite-programa na revista *FOTOGRAFIA*, em março de 1954» e o «filme-documentário foi divulgado pela embaixada americana nalguns Clubes» (Sena 1998, 280). Segundo nos dá a entender António Sena, este terá sido um dos impulsionadores do trabalho entretanto levado a cabo por Costa Martins e Vitor Palla num projeto que viria, enfim, a consagrar-se enquanto obra incontornável da fotografia contemporânea portuguesa, *Lisboa, Cidade Triste e Alegre*, publicada em 1959. Este projeto é o resultado de dois anos de fotografias que os dois arquitetos fizeram em Lisboa, que culminou numa exposição em 1958 na *Galeria Diário de Notícias*, em Lisboa, e ainda no mesmo ano na *Divulgação*, no Porto. Posteriormente, o trabalho foi comercializado em fascículos que eram depois convertidos em livro. Sena refere-se à ocasião da publicação na sua edição de 1991 da seguinte forma: «É neste pequeno universo que se dá à estampa o livro [...]» (Sena 1991, 106) acrescentando a esta frase, na edição de 1998, «É neste pequeno universo autista» (Sena 1998, 280) remetendo-nos para o contexto em que foi acolhida esta publicação. As fotografias que compõem esta edição são cerca de duzentas selecionadas entre mais de seis mil fotografias, recolhidas entre 1956 e 1959, período em que esta dupla de “arquifotógrafos”, arquitetos e fotógrafos, se decidiram a percorrer os bairros históricos de Lisboa, sobretudo Alfama e o Bairro Alto, captando as suas ruas, gentes e ambiências. A publicação conta também com algumas fotografias com o mesmo enfoque que os fotógrafos haviam realizado em anos anteriores e que decidiram incluir na exposição e na publicação já que, embora com

formatos diferentes, apresentavam afinidades temáticas. Sena, que foi também corresponsável pela recente revalorização desta obra, refere-se assim a este projeto:

A exposição Lisboa, Cidade Triste e Alegre parece-me ser o livro projecto que melhor define essa revolução silenciosa da intimidade. Gostar do mundo ou gostar de fotografias passa pelos olhos e pela sua satisfação. O livro foi feito sobre o paradigma da felicidade e das suas convulsões: para o publicarem foi necessário o adiantamento de parte dos seus custos por colaboração dos seus futuros leitores, o índice mistura a informação técnica e estética com a observação pessoal e histórica, e “last but not the least”, foi deliberado não referenciar quem fez esta ou aquela fotografia, contrariando a tendência autoritária de todas as obras, e em particular dos Salões – a assinatura. (Sena 1998, 281)

Este «poema gráfico», abre justamente com um poema de um dos heterónimos pessoanos, Álvaro de Campos:

(...) Outra vez te revejo,
Cidade da minha infância pavorosamente perdida...
Cidade triste e alegre, outra vez sonho aqui... (...)
Outra vez te revejo _ Lisboa e Tejo e tudo.
Álvaro de Campos, Lisbon Revisited (1926)

Juntamente com este excerto, consta na página cinco, uma fotografia escura e de fortes contrastes de um gato e uma sarjeta, elementos que nos convidam a explorar duplamente um livro e uma cidade, cartografada pelas hábeis mãos e vários aparelhos fotográficos, fortemente marcadas por uma abordagem subjetiva, tanto na captura como na escolha dos enquadramentos para ampliação. Este trabalho, arrojado e visionário, foi recebido pelo público português, conservador e habituado à estética salonista, como uma tentativa mal sucedida de fazer algo *avant-garde*, mas cujo resultado motivou «repulsa e indiferença» e se traduziu em fotografias « 'escuras' ou 'tremidas' e expostas ou publicadas 'a metro'» (Sena 1991, 107). Esta importante ocorrência na história da fotografia em Portugal impõe um estudo dedicado e aprofundado⁸², que não nos permitimos esgotar, por considerarmos que nos desviaria

⁸² Segundo apurámos Lucia Marques, investigadora e curadora, encontra-se a desenvolver uma investigação sobre a temática, da qual já foi inclusivamente publicada uma parte.

Marques, Lúcia, Victor Palla in “Roteiro da Coleção do Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão”, Lisboa, Centro de Arte Moderna/Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

do objetivo central deste estudo. Contudo, impõem-se algumas considerações. Dividindo este projeto fotográfico em três etapas, temos que a primeira é constituída pelos dois anos de vivências e de recolha intensiva pelos bairros históricos de Lisboa, a segunda a realização de duas exposições de fotografia em Lisboa e no Porto, contendo uma ínfima parte, mas ainda assim representativa, e por fim a terceira, aquando da publicação em fascículos do livro com o mesmo nome.

Relativamente à primeira etapa, o resultado está à vista de todos no livro e deixa-se adivinhar naquilo que é ocultado intencionalmente. O modo como esta dupla levou a cabo esta experiência fotográfica, ou projeto como o designamos concordando com Sena, ficou expresso nos escritos que acompanham o livro, especialmente no importante apêndice intitulado *Índice*, que compila boa parte das intenções, referências e ideias dos artistas:

Como Richard Avedon, poderíamos dizer que o que sempre nos estimulou “foi o povo, as pessoas, nunca _ ou quase nunca _ as ideias”. A técnica não é senão o instrumento; e por vezes apetece concluir, como Avedon, que “a máquina é quase sempre um estorvo. Se eu pudesse fazer o que quero com os olhos apenas, seria feliz. (Martins e Palla 1959, índice 4)

E os autores prosseguem na sua declaração de intenções, referindo na entrada relativa às páginas 60 e 61:

Por esta altura já deve ter-se tornado claro que este livro não quis retratar acontecimentos espectaculares ou sensacionais mas antes o espírito do ordinário, do quotidiano, das pessoas a serem elas próprias (e não transtornadas pelo excepcional) movendo-se dentro dum ambiente familiar, conhecido. (Martins e Palla 1959, índice 4)

Da segunda etapa, a exposição, poucos são os registos fotográficos que se encontram disponíveis, mesmo no vasto universo da internet, e para além da fotografia da exposição que Sena publicou (Sena 1998, 281) da exposição no Porto na galeria *Divulgação*, existem mais três registos avulsos que Alexandre Pomar terá recolhido

Marques, Lúcia. *A construção fotográfica da cidade - Lisboa, cidade triste e alegre (1956/1982)*, revista Insi(s)tu #7 e #8, pp 106 - 113, Porto, 2004.

<http://esquerdadireitaesquerda.files.wordpress.com/2009/05/92-127.pdf> consultado a 17 de abril de 2014.

junto da família de Victor Palla, onde se vê o espaço da exposição em Lisboa na galeria do Diário de Notícias.

A lógica expositiva é semelhante à lógica que orientou o arranjo gráfico do livro. Os painéis móveis foram utilizados em ambas as exposições e são compostos por imagens alternadas com espaços de margem negros na sua maioria, mas também alguns em branco. Este regime-de-intervalo escolhido pelos autores para configurar as suas imagens apresenta uma lógica aparentemente aleatória, que de alguma forma nos remete para o trabalho desenvolvido por Aby Warburg (1866-1929) no seu *Bilderatlas*⁸³.

83 Este historiador e crítico de arte Alemão, que trabalhou com imagens toda a sua vida começou a desenvolver a partir de 1927 o projeto intitulado *Bilderatlas Mnemosyne*, mas os conceitos históricos e filosóficos que lhe subjazem estão presentes na sua obra desde muito cedo, se não mesmo desde sempre. Revela-se tarefa difícil resumir o trabalho intrincado de Warburg, numa pequena referência ao trabalho de Martins e Palla, e porque não nos queremos desviar daquele que é o assunto deste capítulo, mas não querendo também deixar de fazer referência àquela que, pelo menos visualmente, nos parece ser uma área de contacto interessante faremos aqui apenas referência aos aspetos formais do trabalho de Warburg, à “lei-da-bom-vizinhança” e à iconologia de intervalos⁸³. O projeto *Bilderatlas* representa, talvez antes de mais, o desejo de Warburg de quebrar com o linearismo cronológico patente nas abordagens da história da arte, obedecendo a outras lógicas que não a temporal. Como o nome indica o atlas era composto apenas por imagens, sem palavras ou outras anotações, num conjunto de 63 painéis com as dimensões de 1.50X2.00m. O painel enquanto modo de apresentação sincrónica revelou-se uma boa solução e após algumas experiências chegaram à tela de cor negra, fundo ideal para exibir as imagens, relativamente ao modo de fixação das imagens na tela, Warburg e Fritz Saxl concluíram ao fim de algumas experiências que a solução ideal seria o uso de pequenas pinças. As soluções definitivas apresentavam-se contraditórias com o postulado warburguiano de permanente contaminação passado/futuro e sendo o *bilderatlas* reflexo disso o painel configurou-se como um *work in progress*. As imagens nos 63 painéis consistiam em reproduções de obras de arte ou recortes de revistas ou outros, organizando-se na tela negra segundo a designada iconologia de intervalos. A reflexão que este autor dedicou à hegemonia da imagem nas sociedades ocidentais, cedo revelou ser o factor decisivo das investigações de Warburg, acalentando progressivamente a vontade de construir uma história das artes sem o recurso da palavra, apenas com imagens, um atlas da memória, ou como referiu Didi-Huberman, uma recolha das “fórmulas de pathos recensées par Warburg, toute sa vie durant, dans la culture occidentale.” Através da iconologia de intervalos, Warburg pretendia por um lado, eliminar o hiato entre as obras expostas e a sua interpretação, e por outro deslocar a atenção das obras de *per se* para as relações fundadas pelas imagens expostas, colocando-as em situação com outras imagens. Estas imagens abrangiam as áreas vivenciais e estudadas por Warburg e não conheciam distinção de alta e baixa cultura. Os intervalos entre as imagens, expressavam distâncias geográficas e temporais, e a lógica que presidia à organização das imagens era a lei-da-bom-vizinhança.

As imagens podiam “atrair” outras por afinidade formal, temática, afetiva, significativa, simbólica. Segundo este critério, as imagens criavam/sugeriam ligações/referências entre si que eram sempre diferentes e renovadas para o leitor desta história da arte muda. Mais ainda o leitor deixa de assumir esse papel passivo para ser também ele co-criador, numa abordagem epistémica inovadora que aproxima tanto a história à arte como o leitor ao artista. É justamente pelo carácter pioneiro e de obra aberta que nos pareceu interessante estabelecer esta ponte entre o trabalho de Costa Martins e Vitor Palla, e o projeto de Warburg.

Estes pontos de tangência são mais plausíveis na exposição, pela opção de montagem sincrónica das fotografias em painéis, com intervalos (nem sempre negros) não pré-definidos, e pela escolha dos painéis. No resto do projeto as semelhanças são unicamente congemináveis, e embora aliantes abstenho-nos por aqui.



Figura 20. Vista da Instalação da Exposição *Lisboa Cidade Triste e Alegre*. Galeria Divulgação, Porto, 1958. Fonte Alexandre Pomar.

Mas retomemos a nossa divisão por etapas do projeto de Martins e Palla: a terceira etapa, a publicação do livro, ou para sermos mais precisos, a publicação autofinanciada da obra em fascículos. Aqui os autores optaram por adicionar texto: as suas palavras, no precioso apêndice técnico *Índice*, e as dos outros, grandes vultos da literatura portuguesa. Tal como se pode ler na página sete da publicação, incluem-se nesta obra poemas inéditos de Alexandre O'Neill, Armindo Rodrigues, David Mourão-Ferreira, Eugénio de Andrade, Jorge de Sena, José Gomes Ferreira e um texto de Rodrigues Miguéis.

Porventura mais um sinal da grande plasticidade e flexibilidade da obra desta dupla que se evidencia no facto de juntar poemas, textos ou excertos, atribuindo assim ainda outras, novas significações. Importa dizer a este respeito que a relação entre fotografia e literatura foi muitas vezes de subjugação da primeira, funcionando como ilustração. Também neste caso a abordagem de Martins e Palla foi subversiva, já que, na maior parte dos casos, as imagens eram pré-existentes aos textos e tiveram a primazia. No caso dos inéditos, ou no caso dos poemas publicados, as imagens ditaram a escolha dos textos como “bons vizinhos”. Este projeto veria alguma continuidade em 1982 quando Sena e os seus colaboradores abriram a 15 de abril as portas da galeria *Ether* com a exposição *Lisboa e Tejo e Tudo* de Victor Palla/ Costa Martins. Uma

segunda oportunidade de valorização do que à data da realização ainda não tinha sido valorizado. Não podemos deixar de referir que na obra *The photobook: A history volume I*, Martin Parr e Gerry Badger fazem referência ao livro *Lisboa Cidade Triste e Alegre*, identificando-o como sendo uma das mais interessantes publicações de fotografia do Pós-Guerra:

Of the many postwar photobooks on European cities, this is one of the best, and its neglect at the time it was published is regrettable. Made by Victor Palla and Costa Martins, both architects, Lisboa (Lisbon) is amongst the most complex of modern photobooks in form and content. It took three years to prepare, the authors taking over 6.000 photographs. Uniquely for this period, it was initially issued as a partwork, in seven monthly fascicles. Lisboa is particularly notable for using many of the book-making ideas developed by William Klein and Dutch photographers like Ed van de Elsken and Joan van der Keuken, and has a vibrant, cinematic feel, although it also employs text and poetry to great effect. Pictures are printed as large as they can be, followed by spreads of small images. There are half-sized pages, full double-page bleeds, fold outs, pictures printed on coloured backgrounds. In short, this is an all-singing, all dancing Euro photobook, a compendium of every design idea rolled into one volume. One might think that such a cornucopia of design strategies would be less effective, but here it works. The book is clearly a visual paean to Lisbon, beginning with the children of the city, followed by random street portraits, progressing through a series of 'chapters' to such topics as the harbour, and then – as an excuse to introduce a little sex – the city's night life. Catalogued in this way, it sounds conventional and predictable, but the photographs of Palla and Martins are graphic and exuberant, and the book is superbly printed. Both as a photographic bookwork, and as a document of city life, it is considerably more than the sum of its parts (Parr e Badger 2010, 212)

Martin Parr evidencia a sua posição crítica face ao acolhimento que a publicação teve em Portugal, enquadrando-a no âmbito das produções mais vanguardistas da *Street photography* e fazendo equivaler o trabalho desta dupla de fotógrafos a nomes como William Klein, Gary Winogrand ou Robert Frank, cujo legado foi tão importante ao começar a incluir na linguagem fotográfica artística aspetos até então descartados por serem considerados acidentais, tais como os altos contrastes, o *blur* e o *flou* (tremido e o desfocado), a decomposição do plano fotográfico.

A partir de meados da década de 60, as transformações no panorama fotográfico português fizeram-se sentir mais fortemente. O ano de 1964 marca o início dessa fase de mudança, com a maior abertura de Portugal às influências estrangeiras, com a exposição na *Sociedade Nacional de Belas Artes* de Edward Steichen. Seguidor

de Alfred Stieglitz e dos ideais da *Straight Photography*, Steichen representou assim uma lufada de ar fresco no ambiente de isolamento que se vivia em Portugal, e deu início a uma fase de grande dinâmica e circulação das exposições internacionais que as embaixadas começavam a dinamizar pelos vários países. Dentre os vários fotógrafos que por cá passaram destacam-se Irving Penn, Alma Levenson, Brett Weston, Leon Levinsstein, George Krause e Ray Metzger, entre outros. E assim seguiu o país, salvo pelas iniciativas conjuntas e pelas exposições coletivas, mas ameaçado pela parca atividade individual à exceção de um ou outro resistente como foi o caso de Eduardo Gageiro (1935-), considerado por muitos o fotojornalista português de maior relevo ainda vivo.

Às experiências vanguardistas de Palla e Martins, seguiram-se outros nomes que merecem destaque, por entre um panorama nem sempre fecundo, como o trabalho de Sena da Silva, Carlos Afonso Dias, Gérard Catello-Lopes e ainda um dos maiores fotógrafos surrealistas, Fernando Lemos.

Doravante o caminho ainda algo solitário e marginalizado da fotografia cruza-se com o das artes plásticas e, por sorte ou azar, se estas antes não tinham intenção de reconhecer a fotografia no seu seio, esta, era agora ferramenta *sine qua non* para que determinadas manifestações artísticas, ditas mais efémeras, pudessem perdurar para a posteridade.

A partir dos anos oitenta, os percursos são mais individualizantes, e os *Encontros Fotográficos*, em Coimbra, em Braga e noutras cidades, começam a decorrer de forma quase ininterrupta. A partir daí, portanto, a informação dispersa-se e, simultaneamente, torna-se mais disponível aos leitores, e por isso deixa de ser fundamental fazer o levantamento dos fotógrafos de maior relevo.

A década de 80 foi, assim, o período, desde o já distante fim da Monarquia (1910), em que se realizaram maior número de exposições, livros, colóquios, etc. Através dos Encontros de Coimbra, dos Encontros da Imagem em Braga – organizados por Rui Prata e Carlos Fontes –, da Fotoporto – os primeiros, em 1988, foram organizados por Manuel Magalhães, Eurico Cabral e Luis Palma – na Fundação de Serralves [onde foram expostos, nesse ano de 1988, pela primeira vez, os calótipos de Frederick Flower] e da Fundação Calouste Gulbenkian foi possível ver exposições tão importantes como de Robert Frank, Dieter Appelt, Joel Peter Witkin, Brian Griffin; Duane Michals, Christer Stromholm, Mario Giacomelli, Manuel Alvarez Bravo, Waljer Evans e Nicholas Nixon, além das colecções Wagstaff, entre muitas outras. (Sena 1998, 342)

O início de atividade de revistas como a *Elle*, *Marie Claire* e *Máxima*, favoreceu o contexto para que os novos fotógrafos na área da moda se afirmassem, sobretudo Paulo Valente e Inês Gonçalves. Mas em termos editoriais, a grande importância vai para o *Jornal Independente* que dedicou espaço para a publicação de portefólios de alguns fotógrafos, a saber, Álvaro Rosendo, Daniel Blaufuks, Inês Gonçalves, Jorge Molder e Gérard Castello Lopes.

Ao fim de muitas tentativas falhadas, em 1989, com Jorge Calado, começa-se a constituir uma coleção pública de fotografia: *1839-1989 Um ano depois, Lisboa 1990*.

Em 1982, foi criada a associação *Ether*, uma associação sem fins lucrativos devota ao estudo e divulgação da fotografia. Uma vez que a consideramos importante, apresentamos aqui parte do texto de apresentação de António Sena no catálogo da exposição «*Olho por Olho, Uma História de Fotografia em Portugal 1839-1992*», na *Ether*, abril/maio de 1982.

A Ether é “uma associação sem fins lucrativos” que pretende “pesquisar, tratar e difundir a imagem fotográfica”, “em particular a fotografia portuguesa”, centrando-se o trabalho “na produção de exposições inéditas e itinerantes (...) acompanhadas sempre de um catálogo com a reprodução e todos os originais expostos (...) e com bio-biblio-iconografias”. Podemos fazer, agora, o seguinte balanço: fizemos o primeiro banco informatizado da fotografia portuguesa (Luzitânia, 1985); em 1982, com Margarida Gil, fizemos o primeiro e único programa português sobre História da Fotografia com o título “Olho de Vidro”; incluímos, pela primeira vez, a fotografia portuguesa numa campanha de publicidade (Apple/Macintosh), entre as quais se contaram obras do Com. António José Martins, Gérard Castello Lopes; Carlos Afonso Dias e Paulo Nozolino, entre outros; organizámos a primeira colectiva contemporânea devidamente contextualizada em termos estéticos e históricos da Fotografia Portuguesa (“Nível de Olho”), em 1989, e a primeira Retrospectiva de um fotógrafo português (Sena da Silva) para a Fotoporto 1990. Em Serralves, de acordo com os modelos internacionais; produzimos o catálogo e a exposição da primeira Colecção Nacional de Fotografia para a Secretaria de Estado da Cultura, organizada por Jorge Calado, em 1990/91; organizámos a primeira representação da Fotografia Portuguesa 1890-1990 no estrangeiro, para a Europália 1991; publicámos a primeira História da Fotografia em Portugal 1839-1991 (com edições em português, francês e inglês), para a Imprensa Nacional; conseguimos incluir a fotografia portuguesa em publicações de natureza diversa, como é o caso da revista de filosofia “Análise”, com Gérard Castello Lopes e a “Colóquio/Letras”, com José Francisco Azevedo, Mariano Piçarra, Francisco Rocchini e Francisco Neves.

Ao fim destes dez anos, as edições da Ether – indicadas no final deste catálogo – constituem a única colecção de documentos organizados para a investigação em fotografia em Portugal.”⁸⁴

No número 25 da Rua Rodrigo da Fonseca, a fachada fora transformada para acolher o espaço da galeria. Um longo e vertical tubo de queda, com todo o seu volume saliente de forma cilíndrica, foi pintado de amarelo. Na parede estreita, por cima da porta, uma pintura em faixas de cinzento simulava a transposição das intensidades maiores ou menores da luz – o princípio base da fotografia a preto e branco. A fachada dava nas vistas e quem por ali passava não resistia a parar. E foi o que aconteceu a um fiscal da Câmara que, por ali passando em rotina de serviço, se deparou com a obra feita de um dia para o outro. Teve que fazer um ofício, mas não resistiu a deixar um bilhete algo inesperado: «Isto foi feito ilegalmente, mas está lindo. Passem por lá para ver se resolvemos a contento», e resolveu-se, porque o fiscal tinha olhos.

É em 1991, por altura da exposição *Europália na Bélgica*, que pela primeira vez se reúnem esforços para compendiar alguns escritos e imagens sobre a prática da fotografia em Portugal que contava, já na altura, com século e meio de existência. Este importante marco histórico precedeu, por pouco, a primeira exposição retrospectiva de fotografia portuguesa intitulada *Olho por Olho*, realizada em solo Português, na *Ether*.

2.4.1. Técnicas de reprodução fotomecânicas

Entre 1843 et 1914, la photographie devient le principal mode d'illustration dans la presse et favorise l'émergence d'un nouveau type de médias. Au cours du second XIX siècle, la production photographique devient massive, la reproduction photomécanique permet d'associer les caractères typographiques aux images et la presse s'empare de ce nouveau tandem pour illustrer ces pages. (...) la photographie est passée du statut de support iconographique éventuel pour le graveur au vecteur principal de l'illustration de l'actualité. (Gervais 2007, 9)

84 http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2008/04/ether-1982-1992.html consultado em 25 outubro 2011.

O desenvolvimento da atividade editorial teve um importante incremento com o progresso dos aspetos técnicos da reprodução de imagens. As publicações com ilustrações a partir de fotografias, livros, brochuras e revistas começaram quase tão cedo quanto a própria fotografia, no ano de 1840, com *Phototyp nach der Erfindung* do Prof. Berres in Wien, e em 1839, com a publicação de *The pencil of Nature*, manual de Henry Fox Talbot, que detalhava a técnica da calotipia e na qual incluía exemplares de calótipos. O desenvolvimento dos processos de reprodução fotomecânica tiveram no nosso país um grande desenvolvimento sobretudo a partir de 1870, aumentando grandemente a reprodução de imagens fotográficas durante as duas últimas décadas do século XIX. Neste período, as publicações começaram a incluir provas albuminadas, algumas das quais produzidas de modo industrial. Nos finais do século XIX, a reprodução fotomecânica substituiu quase totalmente o trabalho de reprodução manual de imagens fotográficas. No contexto internacional, as primeiras publicações periódicas a dar preferência às imagens sobre o texto foram o *The illustrated London News*, seguido pelo *L'Illustration* (Baptista, 2010). A introdução de imagens fotográficas como ilustração das notícias representou um grande *upgrade* à atividade editorial. Contudo, apresentava algumas desvantagens, que tinham a ver principalmente com o aumento significativo do preço destas edições e com a natureza das imagens albuminadas, nas quais ocorria o desvanecimento dos sais de prata, bem como variações de contraste consoante o tipo de suporte utilizado e as circunstâncias do uso dos químicos. Os processos de reprodução fotomecânicos viriam trazer, por isso, grandes vantagens em relação às provas fotográficas, uma vez que substituíam os sais de prata por tintas gordas, podendo assim ser impressas em grandes tiragens que apresentavam bastante consistência entre as várias provas, tendo sido, de acordo com Paulo Baptista, um dos meios de eleição para a ilustração de livros, revistas e mais tarde jornais.

Luís Pavão, na sua obra já referida, *Conservação de Coleções de Fotografia*, refere as quatro técnicas dominantes e os respetivos períodos de vigência em Portugal: a fotogliptia, de 1866 a 1900; a fototipia, de 1870 até hoje; a gravura e a rotogravura, de 1880 até hoje; a rede de pontos, de 1885 até hoje. Para enquadrar o surgimento destas técnicas, reportamo-nos ao contexto internacional e precisamente 16 anos após o surgimento da fotografia, quando Alphonse Poitevin, engenheiro

químico e fotógrafo Francês inventou, em 1855, o processo designado fototipia. A fototipia consistia numa emulsão fotossensível, composta por goma arábica, albumina e gelatina, aplicada numa pedra litográfica, conseguindo reproduzir conforme os meios tons e as sombras. Em 1868, a pedra seria substituída por vidro e designada de *Albortype* por Joseph Albert. A partir de 1868, este processo foi comercializado e transformado em processo de impressão fotomecânico, que viria permitir, finalmente, a impressão de muitas provas a partir da mesma matriz e:

[...] no qual uma chapa de impressão coberta por uma camada de gelatina bicromato é exposta à luz sob um negativo fotográfico, obtendo-se dessa forma, uma matriz que permite realizar impressões em papel com tintas gordas. As vantagens deste processo são a sua grande semelhança com as provas fotográficas e o grande detalhe nos meios tons, para além disso passou a possibilitar a impressão direta das fotografias nas páginas dos jornais e revistas sem o recurso a uma gravura, dispensando assim o trabalho manual de reprodução da fotografia, e acelerando todo o processo. A ideia foi sugerida pelo engenheiro químico e fotógrafo francês Alphonse Louis Poitevin (1819-1882), em 1855 e posteriormente desenvolvida e divulgada a partir da década de 1870. (Baptista 2010, 92-93)

As vantagens desta técnica são a boa reprodução do pormenor, visto que a rede é quase impercetível a olho nu, e de tons.

Em 1864, surge um processo que viria a concorrer com a fototipia, a fotogliptia também designada *Woodburytype* por ser atribuída a Walter Bentley Woodbury⁸⁵. Apresentava uma capacidade de reprodução dos meios tons igual ou superior à fototipia. Contudo, o processo era mais moroso e complexo pois implicava a realização de um molde e de uma matriz em negativo. Assim, apesar de ter integrado algumas edições mais luxuosas e da sua utilização se ter mantido até finais do século XX, a fototipia continuou a ser a técnica preferida e a fotogliptia caiu em desuso. Woodbury desenvolveu ainda outras técnicas que consistiam basicamente em versões mais simplificadas do *Woodburytype*, tais como a técnica do *Stannotype*, *Woodburygravure*, *Woodbury's Photo-filigrane*, *Woodbury's Photo Litophane*. No entanto, e apesar destas variações e aperfeiçoamentos da técnica:

85 Na *Encyclopedia of Nineteenth-century Photography*, Joseph Wilson Swan é apontado como inventor de um processo em tudo idêntico à Fotogliptia, designado de photo-mezotint, e que terá sido concebido anteriormente à fotogliptia, mas trazido ao público posteriormente.

[...]Woodburytype remained a transitional technology for publishing photographs, a labour-intensive means of mass-producing reproductions of carbon prints that partially replaced the pasted-in albumen silver photograph, but was itself replaced by faster, cheaper, type-compatible processes like the half-tone. (Hannavy 2008, 1512)

A rotogravura, também designada de ocogravura, outra das técnicas fotomecânicas com expressão em Portugal, é em quase tudo semelhante à fotogravura, mas aplicada às máquinas de impressão rotativas. As suas aplicações mais recentes atribuem-se a Karl Klíc, que se baseou nas descobertas de Talbot e Niépce, introduzindo alterações na matriz e no revestimento. Esta técnica consiste num processo de reprodução direto que utiliza uma matriz gravada em baixo relevo e tintas líquidas de secagem rápida. Vocacionada para as impressões diárias e semanais pela sua alta-velocidade, é apropriada para altas tiragens, mantendo a qualidade uniforme de reprodução do detalhe em toda a tiragem, embora perdendo alguns dos detalhes finos comparativamente à fotografia. Permite ainda uma gama mais ampla de tonalidades e de negros profundos, mas imprime também a cores, aplicando muitas vezes as várias cores numa só passagem pela prensa, e ainda frente e verso. Desde o seu surgimento esteve vocacionada para jornais e revistas ilustradas, já que o cilindro impresso está, grosso-modo, preparado para fazer mais de um milhão de impressões, e dada a grande velocidade da tiragem, permite que os jornais diários saiam com as notícias mais atualizadas. Os primeiros jornais diários a incorporar páginas impressas em rotogravura foram o *Freiburger Zeitung*, em 1910, e logo o *New York Times* nos Estados Unidos, quando publicou a primeira secção completa em rotogravura, no dia de Natal de 1912. Em Portugal, o *Notícias Ilustrado – Edição Semanal do Diário de Notícias* foi o primeiro periódico a ser publicado em rotogravura, em 1924.

Considerada o processo ideal para servir os fins do modernismo, esta técnica foi usada em algumas publicações fotográficas, nomeadamente o *Camera Work*, e também *Lisboa, Cidade Triste e Alegre*, já referida. Ao utilizarem esta técnica, Costa Martins e Vitor Palla conferiram à edição características peculiares muito apreciadas pelos colecionadores. Durante o processo, a dupla de fotógrafos manipulou diretamente as matrizes. Na reedição de dezembro de 2009, foram fabricados papéis e tintas especiais para que a impressão com as técnicas atuais fosse o mais aproximada

da primeira edição e lograsse o aspeto desejado. Também a revista *Panorama* é realizada em rotogravura.

Rede de pontos, como é referida por Pavão, ou similogravura, *halftone* e meio-tom, são diferentes designações para a mesma técnica, que é considerada por muitos um processo composto, uma vez que é necessário transformar a imagem de tom contínuo, no caso a fotografia, numa imagem de meios tons, e para tal é necessário recorrer a uma retícula. A técnica foi desenvolvida através da assimilação e desenvolvimento de conhecimentos que remontam ao início da fotografia:

No single individual can be named as the inventor of the halftone photomechanical process. William Henry Fox Talbot (British, 1800–1877) invented and patented his use of textile screens in 1852. Talbot, Georg Meisenbach (German, 1841–1912), Frederic Ives (American, 1856–1937), and Max Levy (American, 1857–1926) can be considered major contributors to the development of the halftone printing process. (Stulik e Kaplan 2013, 4)

Contrariamente a outros processos fotomecânicos, a rede de pontos sempre foi vista mais como processo de reprodução de imagens em massa do que um método de produção em si, portanto, não temos conhecimento de fotógrafos que tenham usado este método no seu trabalho.

Estas são as principais técnicas de reprodução fotomecânica com expressão no país. Importa, assim, perceber de que forma esta evolução técnica e epistemológica se traduziu na produção de bens e conhecimento através de livros, revistas, jornais e até postais. Esse será o assunto do próximo ponto.

2.4.2 A atividade editorial e a ilustração fotográfica em Portugal.

Early newspapers were made to influence political opinion. They were low circulation papers and were given for free to the public. These papers were produced and paid for by the political groups and many of them were published during the periods of political and social instability. In the late 1860s the first informative newspapers were published in Portugal covering a range of subjects, and having a wider circulation. They were paid for in part by the readers and in part by the advertising [...] The development of the press in Portugal at this time was the product of the advance towards democracy and the free circulation of ideas and opinions in Portuguese society. (Pavão 1989, 25)

A importância do surgimento da fotografia, no que diz respeito à disseminação do conhecimento, encontra na imprensa um “rival” à altura. Estas inovações revolucionaram acentuadamente a nossa maneira de ver e pensar o mundo, e inscreveram a sua marca na própria maneira de fazer História. Em certa medida, podemos mesmo considerá-las cofundadoras dessa História. A invenção da imprensa surge no contexto de grande prosperidade intelectual e humanista que foi o Renascimento, enquanto a consecução da fotografia ocorreu no advento do Modernismo. Estas duas instâncias dessa consecução tecnológica desenvolveram uma relação de reciprocidade, já que o verismo sugerido pela fotografia veio por em causa o realismo das notícias impressas, e estas começaram, por sua vez, a fazer uso das potencialidades retóricas da imagem fotográfica. Mas se hoje em dia a manipulação fotográfica é quase incontornável, na época em que estas tecnologias se encontraram o que se pretendia era mais uma confirmação, uma prova documental, uma reiteração da ontologia da imagem fotográfica e da imparcialidade da reportagem documental. Esta vontade crescente foi um dos aspetos que conduziu ao desenvolvimento de técnicas de fotorreprodução em detrimento das ultrapassadas gravuras “*d’après photographie*”. Assim, surgiu a fotogravura e todas as suas variantes sumariamente referidas acima.

Por se revelar importante para o enquadramento do nosso tema de estudo, aprofundamos alguns resultados do cruzamento da fotografia e da atividade editorial, a destacar: o surgimento da ilustração fotográfica na imprensa, visto enquanto charneira para o que se seguiria com as publicações especializadas em fotografia, aquelas que de entre estas continham verdadeiras provas fotográficas; e por fim, os primeiros livros sobre fotografia editados em Portugal.

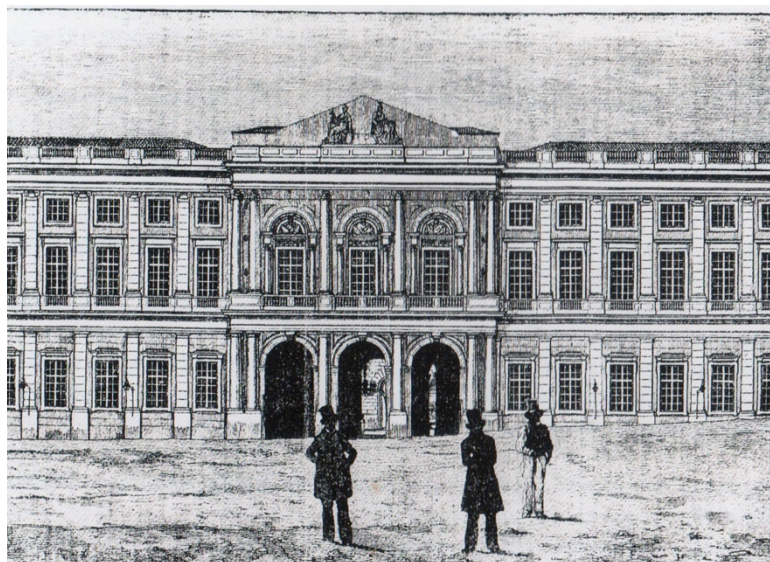


Figura 21. Fonte: Sena 1998, 22.

Na época precedente ao aparecimento da fotografia, as imagens disseminadas nos jornais eram sobretudo gravuras, sendo as mais comuns a xilogravura ou a litogravura. Mas se durante muito tempo esta forma de reprodução satisfazia o desejo de realismo dos leitores, ao cabo de algum tempo estas técnicas, em muito dependentes da perícia do seu autor, passaram a não satisfazer um público cada vez mais ávido de realismo. A Fig. 21, que podemos observar acima, corresponde ao período descrito por João Carlos Oliveira:

Numa primeira fase – iniciada ainda na década de 1840 e com exemplos até finais do século XIX -, a fotografia não fez mais do que servir de base à produção de gravuras que eram depois insertas nas publicações da forma tradicional. Coexistiu, aqui, com o ‘desenho do natural’, da memória ou da imaginação do artista. O primeiro periódico a publicar uma gravura copiando um daguerreótipo foi O Panorama, na edição de 20 de Março de 1841 representando a fachada do Palácio da Ajuda. (Oliveira 2012, 4)

O texto que acompanha esta imagem é um bom exemplo da dificuldade encontrada em transferir para a técnica de xilogravura a grande minúcia e pormenor característicos da fotografia. Se a realidade da fotografia permitia escrutinar o mundo, ainda se encontrava apenas em potência a grande capacidade de disseminação de conhecimento que esta trazia consigo. Estava ainda por vir a técnica que permitisse a reprodução destas imagens em larga escala, para assim desvendarem universos infinitos a olhares remotos.

[SIC] O DESEJO de apresentar aos leitores deste semanario um especimen dos desenhos tirados com um instrumento de recente invenção, o daguerrotypo, nos moveu a estampar a gravura acima, que é a o fac-simile de um dos mais perfeitos , que se tem obtido em o nosso paiz. Com muito custo foi a copia reproduzida na madeira para ser aberta pelo buril, porquanto neste genero de desenho, alcançado pela acção da luz solar, é a lamina original tão lustrosa que não se póde fitar nella os olhos e com a firmeza que exige um translado fiel. Accresce a delicadeza de perfis e contornos, que confunde a vista, porque o daguerrotypo copia os mais miudos accesorios dos objetos com perfeitíssima exactidão. (Sena 1998, 22)

Neste campo, o retratista e litógrafo Pedro António José dos Santos teve no contexto nacional um papel pioneiro enquanto fundador e proprietário da *Lithographia Santos*, a funcionar desde 1831, tendo publicado em 1844 «[...] uma coleção de retratos de homens célebres, utilizando a técnica de passagem do daguerreótipo à pedra litográfica» (Sena 1998, 31).

A fototopia de Poitevin chegaria a Portugal em 1875 pelas mãos de Carlos Relvas. Esta técnica descrita por António Sena como «[...] ideal para o levantamento de um país virgem que Emílio Biel faria no campo da engenharia e da arquitetura, que Carlos Relvas faria na paisagem e nas obras de arte, e Cunha Moraes na África Ocidental.» (Sena 1991, 29).

A revista *Ocidente* destaca-se neste contexto por ter sido um dos primeiros periódicos ilustrados «a usar a fotografia como base na produção de ilustrações, mas que só mais tarde passou a integrar efetivamente clichés fotográficos.» (Oliveira 2012, 4). Foi só com a revista *Ilustração Portuguesa*, na sua segunda série de 1906 a 1924, que se assistiu em Portugal à expansão da ilustração fotográfica verdadeiramente dita, dando por fim lugar a preciosas fotorreportagens.

No que diz respeito à edição de livros, a primeira publicação especialmente dedicada à fotografia de que se tem conhecimento em Portugal é a de P. K. Corentin, *Resumo Histórico da Photographia desde a sua origem até hoje*, em 1852⁸⁶, que pretendia transmitir a técnica do daguerreótipo:

[SIC] Quem se conservará pois indifferente em presença do desenvolvimento de tão extraordinarios phenomenos, quando se pensar que com o auxilio de duas unicas substancias chimicas, se póde obter com a mais exacta precisão,

86 Corentin, apud António Sena – *História da Imagem Fotográfica em Portugal – 1839-1997*. Porto: Porto Editora, 1998. p.40

em caracteres indeleveis, e em proporções determinadas, segundo o nosso desejo, uma paisagem, um monumento, as feições da pessoa que amâmos? [...] (Corentin *apud* Sena 1998, 39)

Outras duas importantes obras publicadas no país entre 1864 e 1866 por José António Bentes, aquando da reforma da Escola do Exército e da criação da cadeira de «Photographia», foram o *Manual de Photographia*, em 1864, e o *Tratado fundamental*, em 1866. Bentes, juntamente com António Augusto Aguiar e José Júlio Rodrigues, desenvolveu a técnica da heliogravura litográfica e tipográfica. Este autor revela no seu *Tratado Fundamental* um forte senso da importância da fotografia e as vantagens do seu uso e disseminação:

[SIC] As collecções completas de monumentos, antiguidades, obras d'arte, as cópias das mil riquezas guardadas nos museus, derramariam uma instrução geral, que aproveitaria em particular ao artista. Quanto se tem escripto sobre os costumes dos differentes povos, em que cada author e cada desenhador, umas vezes por más apreciações, outras por falsas informações discordam tanto, a todas essas duvidas elucidaria a fotografia com o seu irrecusável testemunho; e a ethnographia, não sujeita ao capricho de qualquer, facilitaria a história dos povos. (Sena 1991, 20)

A *Arte Photographica*, revista mensal dos progressos da “photographia” e artes correlativas, era propriedade da *Photographia Moderna* e tinha direção literária e artística de Leopoldo Cirne, no Porto. Fundada por amadores da fotografia, com especial empenho de Carlos Relvas e Ildefonso Correia, em 1884, teve uma duração limitada de um ano. Mas durante o período da sua publicação foi considerada por António Pedro Vicente como «a única revista de qualidade publicada em Portugal durante o século XIX» (Oliveira 2012, 3) e contou com a colaboração de fotógrafos de relevo, tais como Carlos Relvas, Margarida Relvas, Eduardo Alves, Constantino Pais, A. Ramos Pinto, Rebelo Valente, Ildefonso Correia, entre outros. António Barrocas levou a cabo em 2006 uma investigação intitulada *Arte da Luz Dita: revistas e boletins. Teoria e prática da fotografia em Portugal (1880-1900)* (Barrocas, 2006), onde se debruça de forma completa e exaustiva sobre esta e outras duas publicações do período compreendido.

[SIC] Apesar de uma provável tiragem reduzida, eram feitas duas edições. Uma contendo fotografias reproduzidas exclusivamente em fototipia e outra com

outra com originais colados em vários processos, desde o gelatino-brometo à photoglyptia” (woodburytype). Cada número trazia um desses “Specimens”, devidamente legendado, de autores como Margarida Relvas, Eduardo Alves ou Rebello Valente. (Sena 1991, 30)

De seguida apresentamos uma listagem que compilámos, com as publicações de destaque, organizadas pela data do seu surgimento e com informação dos seus responsáveis:

1816 - *Jornal de Bellas-Artes ou Mnemozyne Luzitana*: redação patriótica;

1856 - *Álbum Lisbonense*, Augusto Xavier Moreira;

1866 - *Boletim da Academia Portuguesa de Amadores Photographicos*, S.I.;

1866 - *Os Contemporâneos*, J.G. de Sousa Neves. A sua publicação prolongou-se até 1870, publicação de biografias com fotografias;

1868 - *Monumentos Nacionais*, Henrique Nunes;

1869-1877 - *Publicação Photographica*, A.c., Pardal & Filho. Reprodução de matrizes de grandes pinturas internacionais;

1869-1874 - *Panorama Photographico de Portugal*, Augusto Mendes Simões de Castro. Publicava vistas de vários fotógrafos com destaque para Carlos Relvas, acompanhadas por textos históricos e descritivos;

1877 - *Universo Illustrado*, da responsabilidade de Henrique de Campos Ferreira Lima. Semanário de instrução e recreio onde foi publicado o importante texto de Teixeira Guimarães, *A Photographia*;

1878-1915 - *O Occidente: Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro*, Guilherme de Azevedo. Publicação decisiva na expansão da fotografia industrial e “descritiva” do país, que abrangeu a passagem da gravura à fotomecânica. Aqui colaboraram alguns dos mais importantes fotógrafos da década de 70 e 80;

1885 - *A Affrica Occidental*, editada por David Corazzi;

1887 - *Boletim da Academia Portuguesa de Amadores Photographicos*, academia essa que tinha sido fundada em 1886. Esta publicação tinha o propósito de ser mensal e contar com todos os membros da Academia, mas ficou-se apenas pela publicação de dois números;

1890 – *Revista Illustrada*, António Maria Pereira;

1890 - *O Boletim do Grémio Portuquez d'Amadores Photographicos*, de Arnaldo Fonseca. No ativo ao longo de três anos, foi a publicação mais duradoura, iniciada em junho de 1890 e terminada em dezembro de 1892 e contando com vinte e sete números. Funcionava à semelhança do *Grémio Artístico*. Esta publicação apresentou uma estrutura muito semelhante ao longo de toda a sua publicação, na qual constava informação técnica e teórica sobre fotografia, notícias de eventos, tanto em Portugal como no estrangeiro, concursos e textos dos responsáveis pela publicação, versando os mais variados assuntos;

1899 - Boletim do *Photo-Velo-Club* – *Revista Mensal Illustrada de Photographia, Pintura e Bicycletia* e extensão do Photo-Velo-Club e dirigida por Domingos Alvão;

1900 - 1914 – *Boletim Photographico*, organizada por Arnaldo Fonseca e Júlio Worm;

1903 - *Ilustração Portuguesa*, projeto de Rocha Martins com direção artística de Francisco Teixeira. Suplemento semanal do jornal *O Século*, que disseminou o uso de fotografias na sua segunda série, com início em 1906. Contou com a colaboração de Joshua Benoliel, e publicou importantes reportagens fotográficas que são hoje um importante acervo para o estudo da sociedade e cultura da história contemporânea;

1906-1907 – *Revista Echo Fotográfico*, edição de Soares de Andrade e Salvador Brum do Canto;

1924 - *Ilustração Moderna*, de Marques Abreu.

1937 - *Revista Objectiva*, redator M. De Jesus Garcia;

1962 - *Revista Pittoresca e Descritiva de Portugal*, sob a direção de Joaquim Possidónio Narciso da Silva, foi lançada em fascículos a partir de 1862 e contém valiosos espécimes da década de 60.

2.4.3. Exposições

De acordo com António Sena, a primeira exposição a exhibir fotografias em Portugal foi a *Exposição Industrial de Lisboa*, em 1849: «Podemos considerá-la, por enquanto, a primeira exposição nacional onde se exibiram fotografias, mais concretamente, daguerreótipos, sendo alguns coloridos de Cifka e do Conde do Farrôbo ...» (Sena 1998, 34). Contudo, foi só em 1875 que aconteceu a primeira

exposição de fotografia intitulada como tal: *I Exposição Nacional de Photographia*, organizada por José Júlio Bettencourt Rodrigues. Estas duas exposições constituem-se como referências importantes para a história deste *medium* que foi de início rejeitado no meio artístico, acabando por surgir numa exposição industrial, mas que não tardou a dignificar-se e a ser valorizado pelo meio e seus praticantes. No norte do país, foi em 1886 que surgiu a primeira *Exposição Internacional de Photographia do Porto*, no Palácio de Cristal. Esta exposição começou a ser planeada e projetada na edição número 11 do periódico *A Arte Photographica*, e segundo António Sena: «Tratava-se de um projeto ambicioso mesmo para a época. Eram correntes as exposições de fotografia mas dentro de um âmbito estritamente industrial e comercial, englobadas em exposições técnicas de artes aplicadas...» (Sena 1991, 35). Nesse mesmo ano e como eventual consequência da dinâmica promovida à volta da exposição de 1886 no Porto, ocorreu a primeira reunião para a fundação da *Academia Portuguesa de Amadores Photographicos*, que viria a ser fundada no ano seguinte.

It is the year of the first great international exhibition of photographs in Portugal. The “Exposição Internacional de Fotografia do Porto” took place in the Crystal Palace in the city of Porto and had the participation of many photographers such as Carlos Relvas and Rocchini from Portugal and J. M. Brownrigg, P.H. Emerson and H.P. Robinson from England (Pavão 1989, 6)

O ano de 1899 assinala a tentativa de trazer o trabalho de amadores para a ribalta fotográfica, realizando-se a primeira *Exposição Nacional de Fotografias de Amadores*, inaugurada a 31 de dezembro em Lisboa.

Em 1904, os *Armazéns Grandella* começaram a organizar concursos e exposições fotográficas, numa dinâmica que já vinha sendo comum em outros países e que, juntamente com os Armazéns do Chiado, trouxeram algum dinamismo cultural à baixa Lisboeta. Destaca-se a *Exposição Nacional de Fotografia*, em 1925, na qual Domingos Alvão ganhou a medalha de ouro.

1883 – *Exposição Distrital de Aveiro*. Um dos aspetos que contribuiu para notabilizar esta mostra foi o distinto catálogo editado pela casa Biel e realizado na técnica de fototipia.

1913 - *1ª Exposição de Artes Gráficas*, que contou com a presença de Joshua Benoliel.

1930 - *I Salão dos Independentes*, que contou com a participação de Mário Novais, Edmundo de Bettencourt e Branquinho da Fonseca.

1932 - O Grémio Português de Fotografia organizou o *1º Salão Internacional de Arte Fotográfica*, abrindo uma próspera fase de dinâmicas participações em concursos e Salões, o *Salonismo*, umas nacionais outras internacionais, que se prolongaria por dezassete anos.

1975 – *Primeira Exposição Retrospectiva Nacional de Fotografia*, organizada pelo Instituto Português de Fotografia, organismo entretanto criado em 1969.

1977 – ESBAL – *Exposição de Domingos Martins*.

1977 – *Exposição A Fotografia na Arte Moderna Portuguesa* – Centro de Arte Moderna, Soares dos Reis e SNBA, organizada por Fernando Pernes. Deixou patente as contaminações entre a fotografia e a arte moderna portuguesa, destacando-se os trabalhos de Alberto Carneiro, Noronha da Costa e Helena Almeida.

1978 – *Exposição Seis Fotógrafos* com Patrick Buhot, José Reis, Pedro Baptista, João Bafo, Alberto Picco e Luís Carvalho, que “... foi a primeira de jovens fotógrafos que procurou inserir-se, embora de forma incipiente mas explícita, num *corpus* internacional de imagens, depois da já distante tentativa pioneira de Costa Martins/Vítor Palla em 1958 e desconhecendo esse passado em Portugal.” (Sena 1998, 306)

1979 – *A Fotografia como Arte – A Arte como fotografia*, no Porto, organizada Floris M Neussus. Opunham-se à estética da *straight photography*.

1980 – *Exposição e Colóquio As pedras e as gentes*, Associação para a Defesa e Valorização do Património Cultural na Região de Alcobça.

A década de 90 configura-se como um dos períodos mais profícuos em termos de dinamismo na cena fotográfica e são três as entidades que se destacam, não só pelas atividades que dinamizaram, mas também pelo facto de receberem subsídios da tutela para tal⁸⁷. Em primeiro lugar, *Os Encontros de Fotografia de Coimbra*, que tiveram a sua primeira edição em 1980 e que foram um projeto do *Centro de Estudos de Fotografia*, passando em 1996 a ser da responsabilidade da *Associação Encontros de Fotografia*. A *Ether*, de que já aqui falámos, galeria fundada em 1982; e os

87 Teresa Duarte Martinho.1999. “O Campo da Fotografia em Portugal: de 1985 a 1997” Observatório das Actividades Culturais. OBS nº 5. 11-16. ISSN: 0873-8831 . Consultado a 7 de janeiro, 2014.

Encontros de Imagem de Braga, que teve a primeira edição em 1987 e que foram organizados pela *Associação de Fotografia e Cinema de Braga*.

1980 – *I Encontros de Fotografia de Coimbra* .

1982 – Exposição de Costa Martins e Vítor Palla, na Galeria Ether .

1982 – *Retrospectiva de Fernando Lemos* – REFOTO, SNBA.

1986 – *III Exposição Geral das Artes Plásticas*.

1989 – *Nível de Olho*, na Galeria ETHER e Secretaria de Estado da Cultura, celebração dos 150 anos da fotografia

1989 – *Exposição Rever Lisboa*, no pavilhão do monumento das descobertas, organizada por José Luís Madeira. Em 1992 foi publicado um catálogo com o apoio da fundação Oriente.

1989- *O Fotojornalismo Hoje*, no Palácio da Bolsa no Porto

1992 – *Olho por Olho – uma história da fotografia e Portugal 1839-1992*, ETHER. Primeira retrospectiva histórica da fotografia em Portugal.

1992 – *Arte Portuguesa – Anos 50*, organizada por Rui Mário Gonçalves, primeiro em Beja e depois em Lisboa para a Fundação Calouste Gulbenkian. Foi a primeira exposição de artes plásticas em Portugal onde a fotografia surge como categoria específica.

Ficam assim elencadas, de modo sumário, os principais nomes e momentos de relevo do panorama fotográfico em Portugal.

CAPÍTULO 3

3. Capítulo 3. O Álbum Fotográfico: elemento performativo e de promoção ontológica

Desempenhando um papel importante no processo de desenvolvimento e modernização da nossa cultura, a fotografia do privado apresenta-se como mecanismo de sobrevivência, numa sociedade que assistiu à quase falência dos papéis sociais e onde cada vez mais impera o individualismo⁸⁸. Esta ferramenta exerce a sua função por meio de um instrumento de performance – o álbum fotográfico, que de uma forma geral promove ontologicamente a fotografia, e é uma peça fulcral no ritual promovido em torno destes objetos.

Their guilt geometries (so solid, so visible, compared to the elusive, reflective images of the photographs they contain) conjure the window that photography claims to provide onto the world, even as they firmly demarcate our separation from that World. (Batchen 2002, 66)

3.1. O álbum fotográfico: Show and Tell

O álbum aqui em análise tem como antecessor direto pré-fotográfico o álbum de memórias, o álbum de coleções, o álbum de recortes ou *scrapbooks*, o álbum de viagens e o álbum de genealogias. A tradição da qual provêm os álbuns de fotografia pode fazer-se remontar até aos Livros de Horas, aos Saltérios⁸⁹ e sobretudo à Bíblia de família⁹⁰, comum que é o impulso, na sua origem, de compilar, de tomar parte na criação de realidades, e de confirmar a existência dos seus detentores, devolvendo-lhes a sensação de pertença que, em certa medida, lhes é retirada aquando da *captura* fotográfica. Numa genealogia mais próxima, os modelos de álbuns que conhecemos hoje derivam do designado álbum Vitoriano, o primeiro a ser dedicado a fotografias de família, patenteado em 1854 por Alphonse Disdéri para organizar os *carte de visite*, e

88 Retomamos este conceito no capítulo 5.

89 Alguns autores propõem como origem do álbum, os gabinetes de curiosidades, mas esta hipótese não nos pareceu importante aprofundar.

90 Tipo de Bíblia, comum no período e contexto Vitoriano, em que esta era transmitida de geração em geração, e continha informação acerca dos vários agregados, no que dizia respeito às datas solenes: nascimento, batizado, comunhão, casamento e morte. Estas Bíblias continham ainda outros elementos significativos tais como cartas e fotografias, ou mesmo recortes de jornal.

mais tarde os *cabinet cards*. Os *cabinet cards*, com dimensões de 16,5 por 10,5 cm, foram inicialmente utilizados para capturar vistas, tirando partido da sua maior dimensão e orientação horizontal, mas logo a partir de 1870 começaram a ser também utilizados para a realização de retratos. A partir de 1900, com a implementação no mercado da *Brownie*, que fez disparar a quantidade de fotografias produzidas, passou a haver uma grande necessidade de organizar esse vasto espólio.

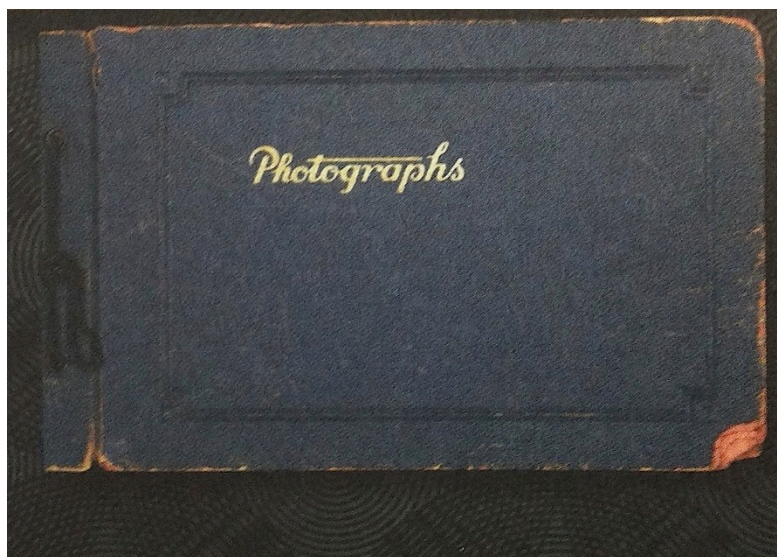


Figura 22 Álbum de fotografias. Fonte: Levine e Snyder Snapshot Chronicles: Inventing the American Photo Album p.92.

De acordo com Martha Langford «[...] albums were designed as bound books, with pages divided into slots that displayed the photographic image securely and also allowed the arrangement of pictures to be changed as the collection's sub categories expanded.» (Langford 2005, 2). Esta necessidade, de organizar as fotografias, cada vez mais abundantes, em formatos diversificados fez com que a estrutura fixa do álbum se transformasse numa estrutura móvel, surgindo assim como o que conhecemos hoje, em que as *slots* foram substituídas por folhas de cartolina, usualmente preta e onde se conjugavam, a bel-prazer do compilador, os vários formatos fotográficos. Através de cantos plásticos autocolantes, as fotografias eram dispostas nas folhas, protegidas por uma capa resistente e unidas apenas por um cordel⁹¹ que, estrategicamente, permitia acrescentá-las e/ou alterar a ordem da sequência narrativa. Ainda de acordo com esta

91 Como se pode ver na Fig. 22, esse cordel ou atilho é nalguns casos substituído por argolas metálicas.

autora, esta sequência narrativa é responsável e causadora do carácter performativo dos álbuns. Neste sentido, o seu móbil de produção é o de serem contados enquanto são mostrados, *Show and Tell*⁹². Um elemento que se assume como fundamental nesta dinâmica homeostática, de fazer para mostrar, é o compilador do álbum. A razão de muitos dos álbuns não conterem quaisquer informações, deve-se ao facto de terem sido concebidos para serem acompanhados de uma narração, normalmente por parte do seu compilador ou de uma das pessoas integrantes do círculo de utilizadores/leitores, fazendo com que a sua visualização fora deste contexto os torne anónimos e enigmáticos.

Esta figura chave é indicada na maioria dos estudos como sendo a mulher: «Within these albums - crafted primarily by women - one encounters war, industrialization, immigration, family life, and public rituals [...] interwoven into idiosyncratic narratives that are highly personal...» (Levine e Snyder 2006, 25). A mulher assume assim um papel tutelar de “escrever” a história da família, ainda que muitas vezes seja o homem⁹³ quem se ocupa dos registos fotográficos. Questionando a razão de ser a mulher a guardiã do passado, podemos encontrar uma resposta no texto de Deborah Chambers:

The private narratives of family albums have been influenced by national narratives of the nineteenth century in Britain and its colonies. The family, as the ‘feminine’ realm, played a central role in the metaphoric projections of the imperial modern nation during this period. The Victorian invention of the Royal Family coincided with the rise of photography and provided the ideal an model image of a universal white family for the photographic representation of motherhood as a sign of moral rectitude and father as ruler and protector of wife and children (Chambers 2003, 98).

Outro aspeto que pode ajudar a esclarecer o facto de serem as mulheres a se ocuparem da organização e compilação das fotografias de família, apontado por Sontag (2002) e retomado por Chambers (2003), é a capacidade colonizadora da fotografia. Concretamente o facto da fotografia de turismo constituir uma forma de colonização do território hostil e desconhecido, traduzindo-a em imagens familiares.

92 Este aspeto definidor do álbum fotográfico, fica impossibilitado aquando da sua transição para o contexto público de apresentação.

93 Os estudos realizados remetem para modelos de família tradicionais em que o casal é constituído por um homem e uma mulher com um ou dois filhos.

Numa interpretação mais direcionada à fotografia do privado, Chambers refere que os compiladores dos álbuns de família são os responsáveis pela domesticação do espaço, usando o álbum enquanto dispositivo ideológico, mesmo que muitas vezes alheios deste facto.

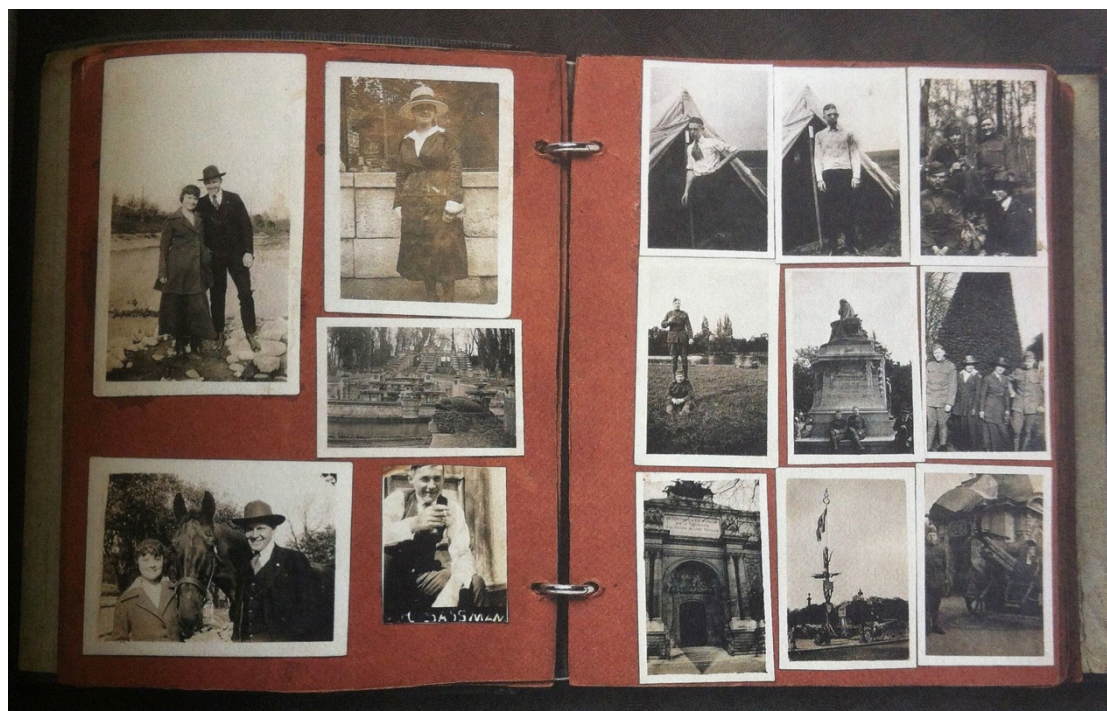


Figura 23 Página de um álbum de fotografias. Fonte: *Snapshot Chronicles: Inventing the American Photo Album*, 92.

Numa perspetiva um pouco mais pragmática, e lamentavelmente sexista, outro aspeto que pode justificar este fenómeno é sugerido por Sontag na medida em que: «Photography has become one of the principal devices for experiencing something, for giving an appearance of participation.» (Sontag 2002, 10). Apesar das vivências relacionadas com o privado e com o doméstico estarem, como vimos no capítulo dois, em grande transformação nesta época, cabia já à mulher boa parte das tarefas domésticas. Deste modo, estando a mulher ocupada, e portanto ausente de alguns registos fotográficos, ter-se-á refugiado nesta capacidade de criar uma aparente participação, ocupando-se da organização dos álbuns, e adquirindo assim por simpatia essa sensação de participação. A isto acrescentava-se a possibilidade de assim gerir a futura narração dos mesmo, conforme as suas conveniências.

Um dos critérios mais comuns de organização interna dos elementos no álbum, é o cronológico, em que as fotografias são dispostas seguindo a ordem temporal pela

qual foram tiradas. No entanto, existem outras formas de organizar as fotografias, que são mais frequentes quanto menos convencional é o álbum. À semelhança do *scrapbook* e do livro de recortes, é comum verem-se páginas ou duplas páginas de álbuns fotográficos organizadas em torno de um evento ou temática, ou então dedicadas apenas a uma pessoa. Este caso parece ser mais frequente quando os compiladores compõem fotografias em “segunda mão”, ou seja provenientes de vários álbuns e organizados com vista a outra narrativa condutora. Não raramente, os adolescentes com uma consciência aumentada de que a ideia que constroem de nós pode ser manipulada através da imagem que de nós apresentamos, ensaiam a imagem que querem de si dar. Junta-se assim, ao ato de treinar as expressões mais favorecedoras ao espelho, ou à prática daquele sorriso irresistível, a compilação de um álbum autobiográfico, destacando do álbum dos progenitores as fotografias que mais convêm a essa tarefa de reescrita, e reorganizando a sua versão da história. Naturalmente neste processo são omitidas as fotografias desagradáveis ou indesejáveis: a típica foto da criança no banho, a idade da perda dos dentes de leite, ou outras onde a representação presente na fotografia ilustra o desejo de conformidade do adulto, pai ou mãe, e não o da criança.

[...] these pictures were once regularly touched by their original owners. They were touched, fingered, fondled, turned over, perhaps written on or read, and then, in many cases placed in albums designed expressly for the purpose. These albums were a vehicle for storytelling, often conveying a bio-epic starring the maker of the album (who we know, from ink captions, only as “me”). (Batchen *apud* Rigs 2012, 4)

Nestes casos é importante considerarmos a autoria partilhada dos álbuns, já que os elementos passíveis de interpretação podem não remeter para o seu significado primeiro. As intenções de quem registou a fotografia podem, porventura, não coincidir com as de quem compilou, e menos ainda com as de quem se apropriou delas para construir a segunda narrativa, ou narrativa em segunda mão, seja ela de natureza autobiográfica ou não.

Parece-nos talvez conveniente falar aqui, do também carácter performativo do próprio ato de fotografar. Se no seu surgimento a fotografia começou por registar e documentar eventos, atualmente, perante os desenvolvimentos nos usos sociais, a

fotografia também constrói o evento, na medida em que certos rituais são já convencionados e espetáveis de acontecer porque existe um dispositivo fotográfico para o registar. Nas cerimónias de carácter mais ritualizado, como por exemplo os casamentos, a fotografia passou a determinar, em certa medida, momentos do evento. Quem não se recorda da longa procissão para as fotografias de grupo com os noivos? É talvez um argumento pernicioso, visto que já quase não conseguimos ter o afastamento suficiente para nos colocarmos no momento prévio ao aparecimento das tecnologias de registo como a fotografia ou o vídeo, muito embora não tenha sido assim há tanto tempo, mas certamente não haveria essa prática ou alguma que se assemelhasse. Podemos por isso dizer que a fotografia já não só regista, mas também cria o evento de que o álbum assumirá, numa segunda instância da sequência de acontecimentos, na instância do contar, a função performativa.

Os álbuns privados estão cheios de fotografias grávidas de significações, catalisadores de narrativas antecipatórias. As imagens presentes surgem como gatilhos que despoletam narrativas. Porém, é também possível construir uma leitura de álbuns através dos elementos ausentes: por vezes a ausência de um elemento, retratado apenas uma vez, e que depois nunca mais aparece, ou a ausência silenciosa de uma figura-chave, como um pai ou uma mãe num álbum de família é passível de interpretação, e muitas vezes essa ausência revela mais do que qualquer outra imagem presente no álbum.

Do ponto de vista da cultura material o álbum, que assume como vimos a forma de um livro, é concebido para ser visto nas mãos ou no regaço de alguém. Dessa predefinição ressalta a importância dos aspetos físicos e tácteis do objeto que guardam o vestígio do seu uso. Estes aspetos⁹⁴ para além de serem portadores de uma componente estética importante, já que a nossa leitura de um mesmo objeto imaculadamente novo e de outro marcado pelo seu uso é bastante diferente, são também importantes pistas para a compreensão e enquadramento dos álbuns. O estudo dos formatos, tipos de rolo, carimbos das casas fotográficas, rendilhado da margem permitem decifrar um pouco mais o mutismo de alguns exemplares que chegam aos museus ou colecionadores, sem legendas, e em que o compilador se

94 Designados na gíria como a patine do tempo.

identifica apenas como “Eu”. Langford relata-nos o seu processo de atribuição de um álbum, em que um detalhe que poderia ser considerado pouco importante, acaba sendo a chave para a interpretação do álbum.

Though the format of the photographs varied over time, the hearts are the real indicators of change. Their use and placement suggests that the album was compiled by at least two people in succession. The heart-shaped corners were used by the first compiler, whose project was somehow interrupted, taken over by another, and partially erased. The evidence lingers in bits of red paper still stuck to the album’s black sheets. (Langford 2008, 8)

A componente multissensorial tem vindo a ser referida nos escritos mais recentes à volta da temática do álbum (Edwards e Hart 2006), assumindo uma crescente importância, paralelamente à desmaterialização da fotografia digital. O contacto físico com o objeto fotografado parece ser visto como uma extensão normal e necessária das fotografias do privado, reforçando o seu carácter indicial e prolongando a relação de contiguidade que remonta já ao momento da sensibilização do papel pelos raios emanantes do objeto ou pessoa. Esta acentuação da indicialidade na fotografia foi abordada por Geoffrey Batchen na exposição e catálogo *Forget me not*, 2004.

Esta forma de relacionamento físico com o objeto álbum, é normalmente interrompida quando este passa de uma economia privada para o museu, e ao ser exibido torna-se passível apenas de contemplação visual.

Aí, expostos em álbuns, caixas, vitrines ou em aparatos expositivos mais complexos, a fotografia do privado passa a existir numa dupla moldura: sendo a primeira delas a moldura tradicional, que consiste numa das estratégias de exibição mais convencionais, e numa segunda moldura que é o museu, com a sua função estetizante, enfatizando os aspetos estéticos deste tipo de fotografia, em detrimento das suas funções sociais. Neste ponto do nosso estudo é já claro que a análise de um objeto tão complexo como a fotografia do privado não pode atender apenas a este aspeto da sua pluralidade, mas também atender à sua materialidade, à sua função e trajetória, e ao seu ciclo de vida e receção. Batchen refere ainda que a fotografia deve ser estudada como um dispositivo social complexo, e não como um objeto de arte estático:

The separation of these snapshots from any original contextual narrative makes you concentrate on their incidental details and on the contingent pictorial effects of framing and cropping (you are thereby forced to attend to the internal, formal elements of photographic picture-making, forgetting that this is only one aspect of how the meaning of a photograph is determined). This process allows these books [álbuns] to turn a private act into a public art. (Batchen *in* Heiferman 2008, 125-126)

No que diz respeito à função da fotografia do privado, são vários os autores que reclamam para a fotografia a função de ferramenta integradora. No artigo *Family Photography as a Phatic Construction*, Patricia Prieto Blanco (2010) reflete sobre esta função. Ao criar, aquilo que a autora designa de horizonte comum, ou seja a criação de experiências comuns e de um léxico de eventos e relatos por todos partilhado, a fotografia reitera a sensação de pertença a um grupo. Esse carácter reiteracional ou corroborante é, segundo a autora, o que torna a fotografia uma categoria específica dentro do conjunto das imagens técnicas, assumindo-se como mecanismo de sobrevivência do *Eu*. Como refere Zuromskis «The monumental archive that the family album represents is not only a static testament to the album keeper's efforts; the physical presence of the image formally or informally displayed is made doubly important as a call to narrative.» (Zuromskis 2013, 56).

Em busca das estratégias implicadas na fotografia de família, Martha Langford refere as estratégias narrativas e outras estratégias composicionais como a pose, a organização e a iluminação. Elementos que fazem parte das normas e convenções do que deve ser apresentado num álbum de fotografia de família. Outra das estratégias comunicativas identificada pela autora são os «Small signs of intimacy» (Langford 2006, 231), que consistem em aspetos codificados, apenas passíveis de serem decifrados pelo leitores ou outros elementos da família. A partilha da mensagem emocional reforça o vínculo dos receptores-leitores e reforça a sua unidade enquanto grupo. A aceitação da partilha narrativa implica a aceitação do pressuposto de que não existe um discurso fixo, e que o contexto em que a comunicação está a decorrer é relevante e pode alterar o conteúdo do relato

As fotografias de família transportadas nas carteiras, ou mais recentemente nos protetores de ecrã dos telemóveis são um sinal de pertença.

«A photographic album is a repository of memory. A photographic album is an instrument of social performance.» (Langford 2008, 223). Assim começa o capítulo *Speaking the Album; An Application of the Oral-Photographic Framework* no qual Martha Langford expõe a sua teoria, apresentando as duas verdades acima mencionadas, aparentemente inquestionáveis mesmo pelas muitas e diferentes áreas de estudo que se debruçam sobre a temática.

Esta autora propõe, na obra *Suspended Conversations: The Afterlife of memory in Photographic Albums*, a utilização do enquadramento da teoria da oralidade de Walter Ong, para enquadrar o ato de ver e relatar álbuns de família, e identifica esta atividade como um ponto de encontro entre a oralidade e a literacia. Ong estudou o impacto que a mudança de paradigma da oralidade para a literacia/ alfabetização, teve na nossa cultura e também na educação, salientando a interiorização e a individualidade como os resultados mais importantes decorrentes dessa mudança. A grande alteração que advém desta mudança de paradigmas, segundo Ong prende-se com a alteração das estratégias de preservar o que é importante: no caso do paradigma oral, através da memorização e da criação de ocasiões para repetição, e no caso da cultura alfabetizada através da inscrição na história.⁹⁵

A fotografia oscila assim entre o paradigma da escrita e o regime da oralidade, e é neste «oral-photographic framework» que Langford interpreta certos aspetos da cultura fotográfica patente no ato de organizar e ver álbuns. «The parallels between orality and photography are striking. The structure and content of oral tradition – the fabric of memory in oral consciousness – are met in the photographic condition» (Langford 2008, Preface n.p.).

Como grande exemplo, Langford refere a questão da repetição, como mecanismo fundamental de fixação da cultura de transmissão oral, também presente nos álbuns. Várias situações são recorrentemente revisitadas, e mesmo repetidas de outros pontos de vista «Repetition serves memory and also camouflages its gaps» (Langford 2008, 225). Para além da repetição, a autora refere ainda a estrutura sintática aditiva das composições orais e também o facto de os acontecimentos

95 Num caso há que fazer a preservação da informação na ausência de escrita e no outro há que garantir que ela é “justamente” selecionada para entrar na história. Tb no caso da fotografia, antes a memorização dos eventos e etapas da vida era feita em ausência de imagens, e posteriormente passou a ser feito em presença, o que por vezes é tão ou mais contraproducente, tornando as *aides-mémoire* um entrave e não uma real ajuda.

narrativos serem pautados pela regra da empatia e da participação: «The album is a meeting place [...]» (Langford 2008, 226)

CAPÍTULO 4

4. Capítulo 4. A fotografia entre o privado e o público

Como vimos anteriormente, a fotografia do privado foi altamente valorizada pelos seus utilizadores, mas desvalorizada pelo meio dos fotógrafos artísticos. As razões para a valorização não súbita, mas subtil, deste tipo de fotografia prendem-se com as suas valências que temos vindo a descrever e explicar, e pelo rumo que tomou este *medium*, social e tecnologicamente motivado. Dado tratar-se de um universo bastante vasto, e como optámos por restringir o *corpus* da nossa investigação a cinco exposições que consideramos significativas, iremos analisar a ocorrência e caracterização das exposições afins, com algum relevo no âmbito internacional. Naturalmente a América do Norte reúne mais ocorrências, dado que foi um importante centro geográfico de alguns dos mais importantes progressos tecnológicos, mas também porque tem assumido um forte protagonismo em termos académicos nesta área de investigação projetando-a com maior amplitude do que outros contextos menos estudados.

4.1. O Privado nos projetos curatoriais

A primeira exposição pública de instantâneos foi organizada pela *Kodak* em Londres em 1897, na *New Gallery* em Regent Street, *Eastman Photographic Exhibition 1897*. Esta exposição foi o resultado de um concurso de fotografia promovido pela *Kodak*, aquando do lançamento da *Folding Pocket Camera* e que contou com 25.000 fotos a concurso. A agenda desta exposição, é na sua essência, bastante diferente das exposições objeto de análise deste estudo, mas não deixámos de referi-la pela sua importância neste recenseamento. Esta exposição tinha como objetivo principal a propaganda e *marketing* da marca *Kodak* e deste produto em particular. (Coe e gates 1997, 20)



Figura 24 Exposição Eastman Photographic Exhibition 1897, Londres na New Gallery. Fonte: Coe e Gates 2008, 21

De acordo com Coe e Gates os prêmios pecuniários ascendiam a mais de 600 libras, mas foi principalmente a possibilidade de ver as suas fotografias expostas e “reconhecidas” numa grande exposição que motivou os participantes. O elevado número de concorrentes mas também a sua qualidade, de que é exemplo a princesa Alexandra, são representativos do grande sucesso e fama que a marca tinha granjeado um pouco por todo mundo, mérito que deve de certa forma ser partilhado com o próprio fenómeno que a gerou, o *snapshot*. Esta exposição inaugurou em Londres, contudo as fotografias foram recolhidas nas lojas principais da *Kodak* em França, Alemanha e América, para onde foi depois em itinerância. O *Daily Telegraph* comentou:

Some of the competing pictures are gems... but the striking thing is the high average of merit, which means that hand-camera photography is far removed from toy-work, and that its influence in training the eye to appreciate points of beauty is greater than those who have never followed it would really appreciate. (Coe e Gates 1977, 21)

A competição foi ajuizada por Henry Peach Robinson, fotógrafo profissional já com algum reconhecimento, e uma das figuras de proa do movimento pictorialista, mas também, curiosamente, por um fotógrafo amador Andrew Pringle. Este aspeto reveste-se de particular interesse para nós, uma vez que revela o entendimento por parte da organização, na figura de George Davinson outro fotógrafo pictorialista, de que a fotografia amadora se pautaria por critérios diferentes da fotografia artística,

havendo portanto a necessidade de colocar um elemento no júri mais próximo dessa prática (ou dessa estética). A exposição estava dividida em secções distinguindo os participantes convidados, os participantes da realeza e as participações indistintas. A exposição teve ainda uma secção dedicada a aparelhos fotográficos e contou com mais de 25.000 visitantes, seguindo depois para a *National Academy of Design* em Nova Iorque onde superou o sucesso com mais de 26.000 visitantes. (Paul e Gates 1977, 21).

Despite this equation of snapshots with domestic sentimentality, emotion in communication demands analysis. Future research in media and communication studies will have to take more seriously the findings of Damasio (1995) and others that the emotions are central to critical reasoning, not a distorting 'filter' that has to be removed before we can see clearly. Part of this shift will also involve the acknowledgement that there are many kinds of code that may be in play in the production, reception and taking of photographs, including, but not limited to, the verbal, the written, the visual, the tactile – each of which carries with it a dynamic affective charge. (Cobley e Haefner 2009, 6)

Em 1944 no *Museum of Modern Art* em Nova Iorque (NYMoMA) a exposição *The American Snapshots: An Exhibition of the Folk Art of the Camera*, constituiu-se como um marco histórico do início da valorização do *snapshot* como *medium* expressivo, pelas grandes instituições culturais. Exibiu cerca de 350 fotografias datadas de 1880 a 1940, com maior incidência nos quinze anos anteriores à exposição. A nota de imprensa anunciava a exposição com as seguintes palavras: «That Americans are a picture-minded people is due in no small measure to the fact that inventions and production in this country have made *snapshot* photography the medium of the millions.» (MoMA 2014). A seleção foi realizada por Willard D. Morgan, director do departamento de fotografia do NYMoMA na altura, a partir do espólio da *Eastman Kodak Company* resultante de vários concursos, como o que mencionámos anteriormente a propósito do lançamento da *Folding Pocket Camera*. Nesta exposição, para além das fotografias exibidas, foram ainda projetados cerca de 48 *Kodacromes* e expostos cerca de 40 aparelhos fotográficos, ilustrando o desenvolvimento deste tipo de aparelhos mais vocacionados para os praticantes amadores.

For some fifty years now the hand-held camera, with its instantaneous shutter, has been recording the American scene in infinite, spontaneous detail—the new baby, the family group, the home, friends, small and large

adventures, discoveries. In so doing, the simple camera has become a real factor in maintaining the unity of the American family, the solidarity of the nation. Snapshots enclosed in letters to the boy in camp, the Marine in New Guinea, the soldier in Italy or Alaska, the girl in the Service or away from home in war work, serve to tie the family together more effectively than written words. (MoMA, 2014)

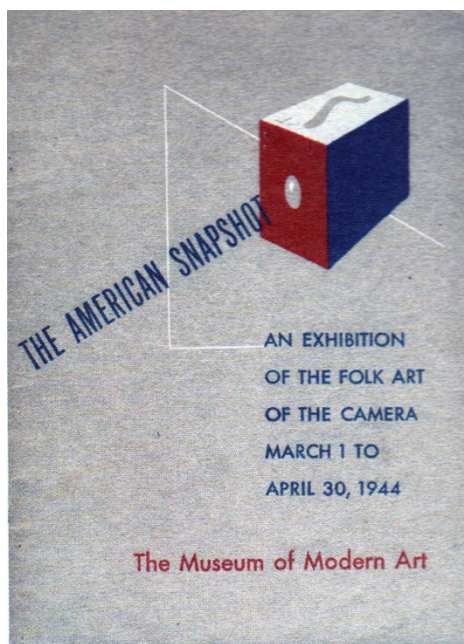


Figura 24 Cartaz da Exposição *The American Snapshots: An Exhibition of the Folk Art of the Camera*. Fonte Levine e Snyder 2006, 188

Consolidando o seu papel pioneiro de guardião tutelar da fotografia vernacular, o MoMA realiza em 1964 a primeira exposição a confrontar o papel da fotografia no sistema das *fine arts*, organizada pelo fotógrafo e diretor emérito do departamento de fotografia John Szarkowski, *The Photographer's Eye*. A exposição colocava em confronto fotografias de artistas “coroados” com as de desconhecidos e comerciais. O seu objetivo era pôr a nu e revelar a essência da fotografia, questionando a adequação dos processos de legitimação artística, em relação à fotografia. Szarkowski ia mais longe, alegando mesmo que o desconhecimento de todo o legado das artes poderia ser uma vantagem para os criadores de imagens ocasionais e espontâneas, conferindo-lhe uma vivacidade ao desafiar os «traditional habits of seeing» (Szarkowski 2007, s.i.).

The pictures reproduced in this book were made over almost a century and a quarter. They were made for various reasons, by men of different concerns and varying talent. They have in fact little in common except their success, and a shared vocabulary: these pictures are unmistakably photographs. The vision they share belongs to no school or aesthetic theory,

but to photography itself. The character of this vision was discovered by photographers at work, as their awareness of photography's potentials grew. (Szarkowski 2007, n.p.)

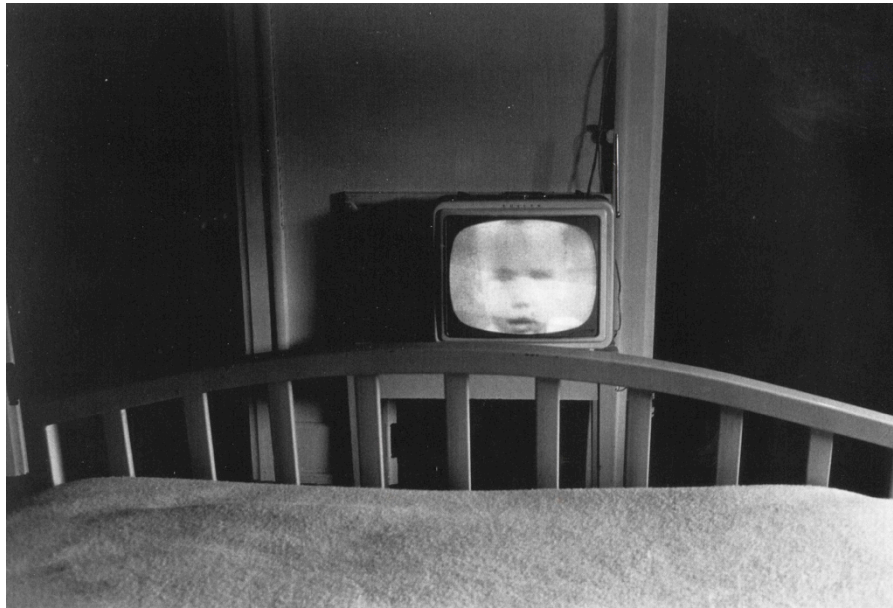


Figura 25 Lee Friedlander, Untitled, 1962. Fonte: Szarkowski 2007,14.



Figura 26 Fotografia desconhecido, c. 1910. "The State Historical Society of Wisconsin". Fonte: Szarkowski 2007, 13.

As imagens junto (Fig. 25 e 26) constam ambas no catálogo da exposição, publicado com o mesmo nome, dois anos após a sua inauguração, 1966, e parecem nos ser um bom exemplo do discurso do curador. A Fig. 25, c. 1910, é de autoria desconhecida e revela o interior de um quarto, com elementos bastante identificativos da época tais como o papel de parede, a mobília e mesmo as outras fotografias

expostas na parede. A Fig. 26 é do fotógrafo Lee Friedlander (1934-) e remete do mesmo modo para o espaço interior de um quarto, com menos elementos identificativos comparativamente, e com um aparelho de televisão que revela o rosto de uma criança a assumir o centro da composição. A Fig. 25 exerce um fascínio sobre o leitor que toma contacto com o objeto-livro, e aparentemente também sobre o designer-editor⁹⁶, uma vez que esta foi a imagem selecionada para constar na capa da publicação. À parte da meta referência à própria fotografia⁹⁷, ela não apresenta nenhum outro aspeto verdadeiramente genial. O ângulo é vulgar, provavelmente capturada ao nível do olho, o enquadramento idem, cortando tanto o toucador como a cama de ferro, apresentando uma chave tonal pouco rica; porém há algo na imagem que reconforta: talvez a profusão de texturas, talvez o desinteresse com que foi registado um espaço privado, talvez o detalhe curioso da roupa interior pendurada sobre o lavatório... Mas tudo isto são suposições que necessitariam de um interlocutor para passarem de meras suspeitas a factos, e como essa condição é *a priori* interdita, por se tratar de uma fotografia de um autor desconhecido, não conseguimos fechar o ciclo da narrativa associada à imagem. E é, quiçá, esse o mistério que nos enfeitiça e nos mantém reféns, como sugerem alguns mitos fundadores associados à imagem⁹⁸. Na imagem de Lee Friedlander é expressa a preocupação com o enquadramento e a composição, revelando-se uma componente concetual naquele que poderia ser um *mise en abyme* de um espaço privilegiadamente interior, simbolizado pela criança que surge desfocada no ecrã. O que aproxima e o que afasta estas imagens parece-nos ser a grande questão que Szarkowski quis levantar com a organização desta exposição, e que se mantém premente ainda hoje, como se pode ver expresso no capítulo dedicado ao estado da arte e da revisão da bibliografia desta investigação⁹⁹.

96 Joseph Bourke Del Valle

97 Que optamos por não elaborar acerca da intencional ou não.

98 Destacando alguns exemplos de um trabalho de recolha aprofundada que realizámos no âmbito da Tese de Mestrado *Fotografia: memória e ficção*, Eros e Psique através da condição de impossibilidade de desvelamento; Narciso o fascínio da imagem e a impossibilidade de consecução amorosa pela coincidência daquele que exerce o fascínio com o que é fascinado; Medusa com o tabu do olhar e o recurso à imagem especular para o desfecho do mito; Orfeu e a impossibilidade do olhar (para trás) e Argo o vigilante panoptico.

99 Desde a realização da exposição *The photographer's eye*, datada de 1964, foram publicados uma série de obras dedicadas ao tema do snapshot, que apesar de serem um importante contributo, não tiveram tanto impacto e que por isso não abordamos mais detalhadamente, contudo ficam aqui algumas referências: 1976, *Drugstore Photographs*, Christophe

Mia Fineman (Fineman, 2004) refere a influência desta exposição nos trabalhos de outros artistas como Michael Lesy's, *Wisconsin Death Trip* 1973, Larry Sultan and Mike Mandel's, *Evidence*, 1977, e Barbara P. Norfleet's, *The Champion Pig: Great Moments in Everyday Life*, 1979:

[...] which recontextualized images culled from rural newspaper offices, police files, insurance adjusters, and small-town portrait studios. Filled with visually arresting images by unknown amateur or commercial photographers, these books achieved cult status among artists and collectors, and contributed to a growing interest in collecting the anonymous vernacular photographs that often surfaced at flea markets, estate sales, and auctions. (Fineman, 2004)

Tanto quanto se sabe, podemos considerar 1991 como o ano que marca o arranque do interesse dos espaços expositivos oficiais por esta temática, e a exposição que o anuncia é *Pleasures and Terrors of Domestic Comfort*, com projeto curatorial de Peter Galassi, mais uma vez no MoMA, com o objetivo de explorar as correspondências entre o *snapshot* considerado genuíno, e o trabalho de artistas influenciados por essa estética doméstica e do privado.

Long a staple of literature and film, domestic life has emerged over the past decade as an important theme in American photography. The exhibition surveys this development in approximately 150 pictures, a majority of them in color, by about seventy artists (partial list attached). The work, all but a small fraction of it made since 1980, is diverse in style, sensibility, and scale. A major publication edited and introduced by Mr. Galassi accompanies the exhibition. (MoMA 1991)

Rauschenberg: Portland, Pair-O'-Dice Press; 1977 American Snapshot, Ken Graves & Michael Payne, Scrimshaw Press; 2000 Click! The Marvelous in American Vernacular Photography, Donald Lokuta e Robert Yoskowitz, Trenton: New Jersey State Museum; 2003 Anonyme Fotografien aus Deutschland, Gunter Karl Bose, Leipzig, Institute fur Buchkunst; 2003 Charles et Gabrielle, photographes de leur vacances, 1947-1956, Anne Delrez. Marseille, Le port a jauni; 2004, Snapshots at the eye of the century, Christian HUDson, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag; 2004, Lost and Found in America, Lenny Gottlieb, Stockport, Dewi Publishing, 2004.



Figura 27 *Flesh & Blood: Photographers Images of Their own Families*, 1992.

Logo no ano seguinte, 1992, no *San Francisco's Ansel Adams Center*, uma exposição com abordagem muito semelhante a esta última, *Flesh & Blood: Photographers Images of Their Own Families*, que como o nome indica, mostra-nos fotografias de fotógrafos consagrados, com um registo doméstico do seu círculo familiar.

Foi assim que se deu, de modo progressivo, através das fotografias de artistas, a penetração do *snapshot* nos espaços museológicos, habitualmente destinados às “artes nobres” e visitados por um público erudito, que apesar de ambicionarem a espontaneidade e franqueza do *snapshot*, ainda necessitavam, para se impor em tais meios culturais, de uma assinatura.

Em 1998, foi realizada uma exposição comercial denominada *The 1st “Vernacular” Photography Fair* no *The Metropolitan Museum of Art* (MET) em Nova Iorque e organizada por Stephen Cohen.

No mesmo ano, mas numa lógica já um pouco diferente, centenas de *snapshots* foram submetidas ao escrutínio na exposição *Snapshots: The Photography of Everyday Life, 1888 to the Present*. Realizada no *San Francisco Museum of Modern Art* (SfMoMA), esta exposição, apresentava a fotografia enquanto artefacto cultural, contendo fotografias de autores anónimos, mas com a identificação do seu colecionador. Nesta sequência, a exposição *Snapshots* foi responsável pela notoriedade do *snapshot*, desta feita já sem a tão desejada assinatura do artista, e é por isso que a seleccionámos como um dos casos de estudo para aprofundar mais adiante neste capítulo. Apesar de reclamar um lugar para o *snapshot* dentro dos

museus, a abordagem museológica revelou-se convencional, apresentando as imagens emolduradas e distribuídas uniformemente pelas paredes brancas do museu.



Figura 29 Elephant on high wire, 1930s, Frish Brandt. Fonte: Nickel 1998, 46.

Em 2000, dois anos após esta grande exposição, uma outra de grande relevo mas de caráter mais circunscrito, realizou-se no *The Metropolitan Museum of Art*, em Nova Iorque, *Other Pictures: Vernacular Pictures from the Thomas Walther Collection*. De acordo com a sua curadora Mia Fineman, a exposição contou com cerca de 60 imagens que percorrem o período de 1920 a 1960, e constitui-se por «surprising images [that] shed new light on one of the most prolific and eccentric artists of our century: "Photographer Unknown."» (Fineman 2000, n.p.). Daí resultou a publicação do catálogo com o mesmo nome. A abordagem desta instituição às fotografias apresentadas é, em muito, semelhante à do SFMoMA, apesar de isso não estar expresso no título da exposição; os objetos fotográficos expostos são também aqui assumidos como objetos de arte: «[...] each of these pictures, in its own irreducible and untranslatable way, teaches us what art can be.» (Fineman 2000, n.p.) A análise levada a cabo por esta curadora parte mais uma vez do paradigma da história da arte, em que as fotografias exibidas e o género do privado em geral, são abordadas como fonte de inspiração de muitos fotógrafos modernistas que aspiram a este estilo.



Figura 30. "This i show it looks from the top of the Hill, february 12, 1934". Fonte: Fineman 2000, 13.

Le 6 juin 2000, l'un des musées les plus influents au monde, le Metropolitan Museum of Art de New York, ouvrait une bien curieuse exposition. Intitulée 'Other Pictures', elle présentait une collection de petites photographies d'amateurs – simples snapshots, souvenirs de famille et clichés aux bords dentelés –, achetées pour quelques dollars dans les boîtes à chaussures de marchés aux puces. Le collectionneur qui, pendant des années, avait patienté pour réunir ces images anonymes, n'était pas totalement inconnu des milieux de la photographie. Héritier d'une riche famille d'industriels allemands, Thomas Walther négociait au même moment avec le Museum of Modern Art de New York, pour plus de quarante millions de dollars, la vente de sa collection de photographies d'avant-garde, l'un des plus beaux ensembles encore en mains privées de vintages de Man Ray, de Moholy-Nagy et de quelques autres grands noms de années 1920 et 1930. La qualité du regard de ce collectionneur, autant passionné par les 'grands noms' que par les 'sans nom', fut sans doute pour beaucoup dans l'étonnant succès public que rencontre son exposition au Metropolitan. (Chèroux 2008, 124)

É conveniente fazer aqui um ponto da situação relativamente ao interesse crescente por este género: os visitantes e compradores da Exposição Anual da *Association of international Photography Art Dealers*, vinham já a detectar a crescente presença dos géneros vernaculares nos stands de muitos vendedores¹⁰⁰:

100 De que é exemplo a exposição e feira de fotografia vernacular
http://www.photobooth.net/archive/2009/01/05/vernacular_photography_in_la.php.

Collectors report the appeal of snapshots as a seemingly never-ending source of contemplation, finding in their spontaneity and lack of edifice an honesty of expression and an aesthetic richness that kindles the imagination. Further, as the price of fine art photographs have risen to levels increasingly beyond the reach of the average individual, snapshots continue to be relatively affordable and widely available. (Levine e Snyder 2006, 188)

As exposições do SfMoMA, *Snapshots* e do MET, *Other Pictures*, foram possíveis devido à acumulação de massa crítica por parte dos colecionadores e negociantes de fotografia, que vinham incrementando a crescente demanda por fotografias vernaculares e anónimas.

Em 2002, o *Baltimore's Contemporary Museum* apresentou ao público uma exposição intitulada *Snapshots: An Exhibition of 1000 Artists*, contendo cerca de 1300 fotografias enviadas por correio na sequência de convites levados a cabo pelo museu a profissionais da fotografia, amadores ou interessados no assunto, e sob a curadoria Gary Sangster e Adam Lerner. Esta exposição ao contrário de outras aqui referidas, não parte de uma coleção nem de um acervo de um museu, mas sim de uma *open call* em que as fotografias submetidas não foram alvo de seleção e/ou exclusão. Joel Smith, refere no artigo *Roll Over - analysis of snapshot photography, photos of everyday life not initially produced as art*, que estas fotografias assim perfiladas nas paredes do museu, por ordem alfabética pareciam dar resposta à questão: «What is that an exhibition of snapshots is exhibiting?» (Smith 2001)

Snapshots employed a unique exhibition strategy, continuing the Contemporary's interest in rethinking traditional ideas about museums and aesthetics. Artists and arts professionals around the world were invited to submit snapshots of any kind and from any source and were asked to invite their colleagues to do the same. This invitation expanded globally with its own momentum ultimately producing an exhibition of 1,000 photographs.

Every photograph submitted to Snapshot was accepted into the exhibition and individual participants were given the freedom to decide what the term "snapshot" meant. Presenting photographs that may have been found in the bureau drawers of any household, Snapshot revised expectations concerning the types of works that belong in art museums and challenged assumptions regarding the manner in which museums select and exhibit works of art. The exhibition contained photographs from twenty-four countries, including works by leading contemporary artists, commercial photographers,

amateurs, art students, craft artists, critics, and artists working in all media with widely varied levels of experience and reputation.¹⁰¹



Figura 31. Fonte: Baltimore's Contemporary Museum.

Em 2003, numa iniciativa singular, Babbette Hines colecionadora e comerciante de fotografia vernacular passou alguns anos a recolher tiras de retratos esquecidas nos *Photobooths* e encontradas à venda em feiras e mercados de velharias e montou a exposição *Photobooth: 75 Years of Self-Portrait Photography*, no Griffin Museum of Photography em Winchester.

Hundreds of these spontaneous photographs, taken over a span of 75 years, were brought together for the first time in an exhibition at the Griffin Museum of Photography in the summer of 2003. Photobooth is at once a rush of instant intimacy and a total immersion in the pleasures of vernacular photography. The people captured in the moment are diverse in age, ethnicity, and manner. Their only link is that they entered a photo booth, put their money in, closed the curtain, and tried not to blink when the flash popped. With no photographer present, these portraits are as candid as they come, capturing the charm and anonymity of the photo booth itself. The results are uninhibited, often goofy, and occasionally touching. (Griffin 2010)

Em 2004 foi realizada no *Van Gogh Museum* em Amsterdão, a exposição intitulada *Forget me not*, organizada pelo proeminente crítico e historiador de fotografia, e já aqui muitas vezes citado, Geoffrey Batchen. Esta exposição surgiu na sequência de uma série de seminários que o investigador ministrou acerca do tema do

101 http://www.myfortyacres.com/project20/curators_lerner.html

vernacular e do *snapshot*¹⁰². A convite do director de exposições do *Van Gogh Museum*, Andreas Blum, que tinha assistido à sua comunicação, Batchen começou então a preparar uma exposição que reflectisse as propostas defendidas nos seus escritos. Assim preparou uma série de objetos fotográficos que abordavam a fisicalidade da fotografia de finais do século XIX, usando-os como meio de reflexão sobre as razões porque essas manifestações tinham vindo a ser excluídas da Historiografia da fotografia. Esta exposição, a par dos textos que a acompanham no catálogo, assume-se como um marco importante para a mudança de paradigma na abordagem a estes géneros vernaculares, no que toca à fotografia mas também a outros formatos artísticos. (Cf. Fig. 3 e 43)

Ainda em 2004 foi a vez do *Getty Center* organizar a exposição *Close to Home: An American Album*, resultado do trabalho conjunto do curador de fotografia do *Getty Museum*, Weston Naef e de D.J. Waldie que contribuiu com o ensaio de fundo do catálogo.

This exhibition is devoted to American family photographs that were separated from their owners and then rediscovered by artists, writers, collectors, and museum curators. Removed from their original context, these snapshots become open to many different interpretations: Who are the people in the photographs? What did these photos mean to them? Where are these people now? Not every snapshot is a masterpiece, but a photograph does not have to be a masterpiece to tell a story. Taken together, the photographs in this exhibition give us a visual record of life in 20th-century America. (The J. Paul Getty Museum, 2013)

Esta exposição era constituída por fotografias anónimas do início da prática do retrato a preto e branco. Gail Pine, um dos artistas e colecionador que doou parte da sua coleção para a exposição refere:

A snapshot accesses memory and makes tangible what is elusive. Snapshots are full of contradiction; they are simultaneously fragile and durable. Their naive simplicity and compelling content capture my attention and inspire me and others—including art collectors and museum curators—to look at them in a new way. (The J. Paul Getty Museum, 2013)

102 Batchen apresentou em 2008 um seminário em Portugal intitulado *Snapshots Art History and the Ethnographic Turn*.



Figura 32. Fonte: Waldie 2004, 77.



Figura 33. Fonte: Waldie 2004, 71.

Parte desta exposição contém ainda fotografias da coleção da dupla de artistas Guy Sticherz¹⁰³ e Irene Malli. Estes trabalhos, Fig. 34 e 35, tratam-se de *Kodachromes* que foram enviados aos artistas, em resultado de um apelo que estes fizeram na rádio e nos jornais locais, e compreendem o período entre 1945 e 1965. Contrariamente às restantes imagens da exposição/catálogo, acerca destas conhecem-se os dados de proveniência, indivíduos representados, período a que pertencem e muitas vezes até a história que elas encerram. As suas cores vibrantes, resultado da transposição do slide para *transfer* e impressão a cores, são a característica mais impactante «Each picture has a private meaning, yet each holds a truth common to us all.» (Waldie 2004, 102) Este trabalho apresenta todo um enquadramento diferente do restante exposto em *Close to Home*, e segundo os colecionadores representa uma espécie de conciliação da fotografia-achada, com a fotografia-pertence, na medida em que embora se conheça a narrativa associada a parte das imagens, esta não é facultada, e portanto a premissa de leitura é à partida idêntica. Fica assim, ao cuidado do espectador extrair o seu significado, tal como refere Weston Naef:

103 Reportado nas notícias: <http://artdaily.com/news/11332/Close-to-Home--An-American-Album-at-the-Getty-Center#.U2yoxa1dX0g> consultado a 9 maio 2014.

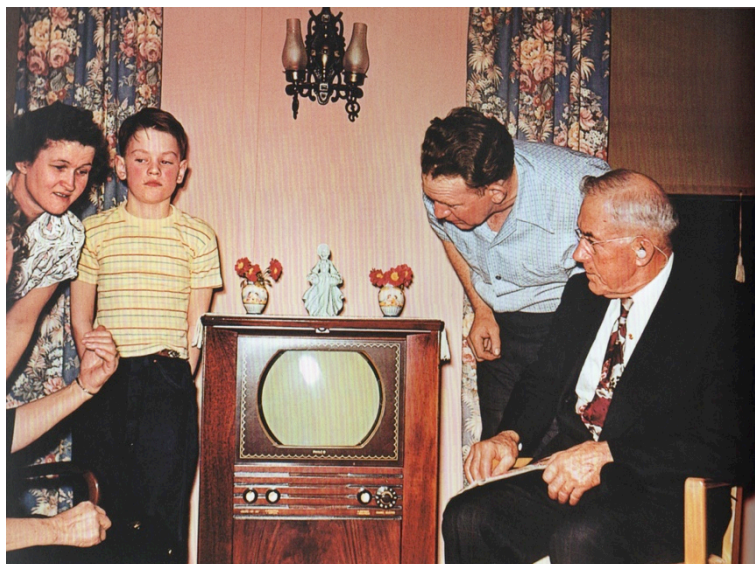


Figura 34. "The Hull Family, Port Byron, Illinois, 1950. Photographer Leota Hull " Fonte: Waldie 2004, 77.

All human beings search for meaning in their lives and experiences, and all observers of snapshot bring their own histories to the creation of meaning. Every person who turns the pages of this book will have a different reason for stopping to gaze at one image or another, yet all will be able to relate their own personal experiences to the content of the pictures that draw them in. The social fuel of snapshots resides in their abundance, not their rarity; and their vast quantity expresses the collective social experience of postindustrial American society. (Naef in Waldie 2004, 5)



Figura 35 "Margaret Conroy, Lynn, Massachusetts, 1963. Photographer Walter F. Conroy." Fonte: Waldie 2004, 77.

Em 2005 a *Cooley Memorial Art Gallery* em Portland Oregon, acolheu a exposição *Snapshot Chronicles: Inventing the American Photo Album*, com curadoria conjunta de Stephanie Snyder diretor e curador chefe e Barbara Levine a proprietária da coleção. A proposta desta exposição é apresentada como inovadora e parece-nos efetivamente que este objetivo é observado, uma vez que na exposição não só é abordada a fotografia vernacular americana, mas também a forma, subvalorizada, de organização visual, os álbuns fotográficos. Os álbuns que estão expostos na exposição e catálogo são aqueles que mais interessam à colecionadora, entre o período 1890-1930, já que são «the first generation of photographic storytelling [...]» (Levine e Snyder 2006, 20)

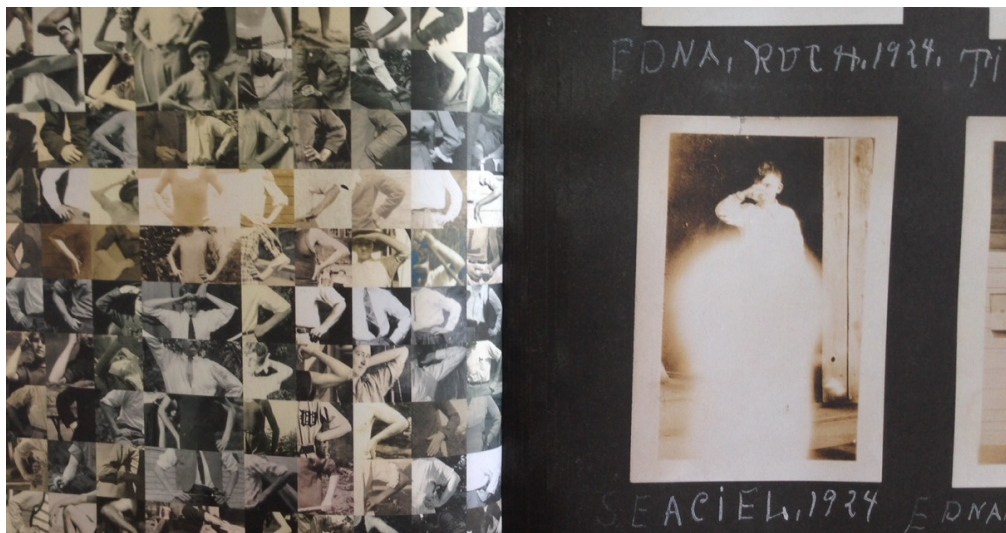


Figura 36 . C. 1940, da coleção de Martha Cooper.



Figura 37 Fonte: Levine e Snyder 2006, 22 e 23.

Mais de setenta álbuns fotográficos, dos cerca de trezentos que Levine possui na sua coleção, são apresentados nesta exposição e catálogo respectivo, criando estratégias museológicas inovadoras de visualização e mesmo de contacto com os álbuns. Foram criados álbuns virtuais e incluído som na exposição, a fim de criar uma experiência mais imersiva para o espectador.

Barbara and I worked with designer Stephen Jaycox and Cooley Gallery assistant director Silas Cook and register Robin Richard in order to craft an exhibition design that echoed the interiority, whimsy, and universal experience found in the albums. To this end we incorporated ambient sound elements by composer Steven Feuer and virtual albums created by Stephen Jaycox. The virtual albums allow the reader to experience the seriality of the narrative, to meander back and forth in real time. These environmental elements created an immersive experience for the viewer. (Snyder in Levine e Snyder 2006, 13.)

Ao apresentar as páginas dos álbuns na sua totalidade, os curadores tentam aproximar a exibição do *snapshot* ao seu contexto de produção, reconhecendo assim a importância do compilador dos álbuns como um co-autor, articulando esta consciência com uma iniciativa curatorial, que também se permite reconfigurar os conteúdos para a apresentação no museu.



Figure 38 Vista da instalação da exposição *Snapshot Chronicles: Inventing the American Photo Album*, 2005, Cooley Memorial Art Gallery em Portland Oregon. Fonte: Collins 2010, 64.

É de salientar que esta exposição é uma das poucas, aqui elencadas, que transitou dos circuitos museológicos para a *San Francisco Public Library*. A curadora também faz referência a um aspeto muitas vezes questionado acerca da transição

destes géneros do privado para o contexto público, referindo que não vê isso como uma invasão de privacidade, nem como uma violação já que os álbuns que ela possui são aqueles que por motivos diversos, foram despojados pelas suas famílias ou seus recetores naturais, e que de outra forma estariam condenados ao esquecimento, sendo assim resgatados por si e por outros que tal como ela se dedicam à atividade de colecionar:

But here, in these albums people sought new ways to represent themselves, their stories, and their lives. It wasn't for commercial reasons; it wasn't for fame or recognition. It was, if anything, for themselves and maybe, on a good day, for prosperity. We are that prosperity. (Levine e Snyder 2006, 20)

Ainda em 2005 foi organizada uma exposição, juntamente com o respectivo catálogo, intitulada *Create and Be Recognized: Photography on the Edge*. Esta exposição apresenta um conceito um pouco diferente, já que exhibe fotografias misturadas com outras técnicas de fotógrafos conhecidos como Cindy Sherman, Harry Callahan ou Hans Bellmer, mas também outros menos conhecidos à data, Dolf Wolfli, Howard Finster, e Henry Darger. Esteve patente no *Yerba Buena Center for the Arts*, em San Francisco, realizando depois uma grande *tournee* por outras cidades americanas.



Figura 39 *Accidental Mysteries: Extraordinary Vernacular Photographs*, From the collection of John and Teenuh Foster

Continuando este recenseamento, e já aproximando-nos da atualidade, em 2006 teve lugar a exposição *Accidental Mysteries: Extraordinary Vernacular Photographs, From the Collection of John and Teenuh Foster*, na Sheldon Art Galleries em St. Louis. Mais uma exposição baseada nas fotografias do espólio de um colecionador, com um total de 65 imagens, todas elas com um toque enigmático.



Figura 40. *Accidental Mysteries: Extraordinary Vernacular Photographs, From the collection of John and Teenuh Foster*.

Taken by anonymous amateurs, these snapshots have been discovered by the Fosters, who collect them from a variety of places such as antique shops, thrift stores, estate sales, and online auctions. Consisting of subject matter that ranges from pets to posed family portraits, many of the snapshots include accidental double exposures and other darkroom mistakes, which create unintentionally idiosyncratic compositions. The curious history behind the origins of these found images prompts speculation from the viewer, who is left to ponder the mysterious circumstances in which these photographs came to be.¹⁰⁴

No ano de 2006 surge um projeto que se delineou com características um pouco diferentes dos até aqui apresentados, *Photo Trouvée* viria trazer a público uma coleção de aproximadamente 3 centenas de fotografias, reunidas durante 20 anos

104 <http://www.art.org/2006/01/accidental-mysteries-extraordinary-vernacular-photographs-from-the-collection-of-john-and-teenuh-foster/> Acedido em março 2015.

pelos especialistas Michel Frizot e Cedrick de Veigy, mas inicialmente apenas sob a forma de livro, e por sinal aquele que apresentou uma proposta mais minimalista no que diz respeito ao texto que acompanha as imagens. Contendo apenas uma singela página de texto, da autoria conjunta de Frizot e Veigy, este livro não revela qualquer preocupação de inquirir e revelar a essência da fotografia anónima, contrariamente a outras propostas, para os quais se convidam, a pretexto, especialistas para discorrer sobre este género de fotografia, sempre no encalço da sua natureza volúvel. Nesta obra publicada pela *Phaidon*, editora especializada em publicações sobre arte, a própria paginação é minimalista, ostentando as fotografias no centro da página, sem qualquer legenda, com a imensa moldura branca a delimitá-las, incitando o espectador/leitor a uma leitura livre de quaisquer predeterminações, reservando o espaço para uma “compreensão da nossa humanidade” através do seu confronto com as imagens recolhidas e selecionadas. De acordo com os responsáveis, (Frizot e Veigy 2006, n.p.) o objetivo é o de prolongar o sentido de maravilhoso, fornecido por estas fotografias, atrasando o momento do seu desaparecimento e partilhando o prazer de olhar e meditar sobre elas. Com o mesmo repositório de fotografias, e no fundo já com o catálogo publicado, a coleção é finalmente exibida em 2014 na *Maison de la Photographie Robert Doisneau*.

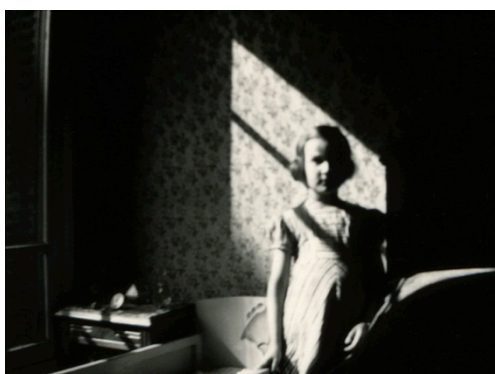


Figura 41 Fonte: Frizot e Veigy 2006, 197.



Figura 42 Fonte: Frizot e Veigy 2006, 5.

Em 2007 é realizada a exposição *The Art of the American Snapshot: 1888-1978 From the Collection of Robert E. Jackson* na *National Gallery* em Washington. Tanto a

exposição como o catálogo¹⁰⁵ fazem uma antologia de cerca de 200 imagens a começar em 1888 e organizadas cronologicamente até 1978, focando-se na importância do *snapshot* enquanto traço fundamental da vida, cultura e memória do povo americano, analisando a influência da imagística popular, as poses habituais, os pontos de vista utilizados, os assuntos recorrentes, e outros truques amiúde utilizados. O catálogo desta exposição é talvez o que temos hoje em dia mais parecido com uma história da fotografia instantânea, ou *snapshot*, constituindo uma importante chave de análise social destas imagens em termos de conteúdos simbólicos. Essa foi a razão de termos selecionado esta exposição como caso de estudo, objeto de análise mais detalhada adiante. Sarah Greenough, uma das curadoras da exposição, explica os seus objetivos:

Even though snapshots have existed for more than a hundred years, most people have viewed them as a monolithic entity with an unvarying palette of subjects and styles, an inflexible set of intentions and a predictable bag of mistakes. Few have looked at snapshots in a chronological manner or examined them as a historical phenomenon; few have noted the stylistic and thematic similarities as well as the common tricks and technical gaffes of snapshots made by amateurs around the country at the same time; few have charted the cultural influences and technological advances that both encouraged amateurs to embrace new subjects and styles and forced them to confront new pictorial challenges; few have addressed the notions each generation shared about what constituted correct behaviour when posing for the camera; and few have examined the transformations of snapshot imagery over time. That is what this book and exhibition seek to do. (Greenough 2007, 4)



Figura 43 "Wood box collaged with snapshot, ca. 1950s" Fonte: Heiferman 2008, 9.



Figura 44 "Just a bunch of asses, ca. 1950s." Fonte: Heiferman 2008, 14.

105 Sarah Greenough (et al.) – The Art of the American Snapshot, 1988-1978: From the Collection of Robert E. Jackson. (Princeton: Princeton University Press, 2007).

Em 2008 realizou-se *Now is then: Snapshots from the Maresca Collection* no *Newark Museum* em New Jersey. Esta exposição trouxe à luz cerca de 200 exemplares da coleção, que conta com mais de 600, reunidos por Frank Maresca, e doadas a esta instituição, das quais 150 foram utilizadas nesta exposição, Fig. 43 e 44.

De acordo com a sua diretora, Mary Sue Price, esta doação revela-se bastante pertinente, dada a relação que o *Newark Museum* sempre teve com a arte folk, vernacular e *outsider*. O catálogo que acompanhou a exposição é, juntamente com *Instants Anonymes* um dos mais completos e harmoniosos na relação entre a apresentação das imagens e o provimento de pistas para o enalço da natureza do *snapshot*, das suas potencialidades de análise e das possibilidades de mediação. Para isso contribuem os textos de Nancy Martha West, *Telling Time: Found photographs and the stories they inspire*, de Geoffrey Batchen, *From Infinity to Zero* e de Marvin Heiferman, curador da exposição, *Now is Then: The Thrill and Fate of Snapshots*. Este museu segue a proposta começada por *Snapshot Chronicles: Inventing the American Photo Album*, optando por apresentar o conteúdo quotidiano destas imagens, numa abordagem mais próxima do público do museu, esbatendo as fronteiras entre *high art* e *low art*.

Mais recentemente, em 2008 e no contexto europeu, o *Musée d'Art Moderne et Contemporain* de Estrasburgo abriu as portas às fotografias que estiveram coladas em velhos álbuns de cartão, no chão de feiras da ladra ou escondidas em caixas de sapatos. A exposição *Instants Anonymes* reúne 800 imagens captadas por amadores naquela que é, segundo o comissário Sylvain Morand, uma das maiores mostras do género num museu de arte contemporânea. Este conjunto de fotografias, reunidas por altura da exposição são provenientes de várias coleções particulares e públicas. Juntamente com a exposição foi produzido um catálogo que faz honras às exposições do género, e que de entre os catálogos aqui analisados se revela dos mais pertinentes no que diz respeito ao enquadramento teórico do fenómeno das fotografias do privado, e também neste caso anónimas. Não por acaso a exposição intitula-se *Instants Anonymes*, remetendo para o carácter instantâneo e amador das fotografias e por outro lado para o desconhecimento dos seus autores, da sua proveniência e contexto. Neste caso em particular, bem como na exposição abaixo referida *Anonymous: 19th and 20th century Photographs and Quilts by unknown artists from the*

collection of Robert Flynn Johnson, de 2011, o carácter anónimo das imagens assume grande importância, não só no projeto de exposição como também no pendor dos textos produzidos a pretexto da exposição. Morand abre o catálogo com o texto: «Des bribes d'intimité qui résonnent comme des fiction littéraires» (Morand 2008, 11) onde expõem a lógica que subjaz à conceção da exposição, propondo-nos uma abordagem das fotografias privadas e anónimas enquanto ícones da memória colectiva.

O projeto *The Picture Project*¹⁰⁶ leva a exposição do *snapshot* a um nível mais humanista e menos estético, uma vez que visa restituir às vítimas do furacão Katrina as suas respectivas fotos de família. Este pode ser considerado um bom exemplo do nível de importância que a fotografia privada assume hoje em dia. Uma associação com perfil humanitário, em vez de distribuir víveres, está empenhada em restituir a memória fotográfica às vítimas desta calamidade natural. Já que tanto lhe foi levado pela catástrofe, não vamos deixar que lhes roubem também a memória fotográfica, é o lema deste projeto.

Gostaríamos ainda de destacar o projeto concebido e dirigido por Lorie Novak - *Collected Visions*¹⁰⁷, uma página *web* que consiste num arquivo aberto, composto por fotografias, *snapshots* e narrativas. Os aspetos interessantes deste projeto são o formato em que é desenvolvido; o facto de ser um documento aberto a participações e o arquivo que o constitui, que é já considerável, com cerca de 3000 contribuições.

Em 2011 a exposição *Anonymous: 19th and 20th century Photographs and Quilts by unknown artists from the collection of Robert Flynn Johnson*, exhibe ao público a particular seleção da coleção de Robert Johnson de fotografias e *quilts*.

Anonymous photography has a magical and mysterious quality. The nineteenth and twentieth century images assembled here by collector and curator Robert Flynn Johnson are by turn poignant, humorous, erotic, and disturbing. Their subject is the human condition. Although the artists are unknown, the photographs could be made by anyone who has ever used a camera. Johnson's search for vernacular photographs led him to discover another form of memory-gathering and he began collecting hand-made quilts. He found the same mystery and poignant humanity in quilts, pieced together from family clothing and fabrics.¹⁰⁸

106 <http://www.pictureproject.org/>

107 <http://cvisions.cat.nyu.edu/>

108 <https://petalumaartscenter.org/2011/anonymous-19th-and-20th-century-photographs-and-quilts-by-unknown-artists-from-the-collection-of-robert-flynn-johnson/>



Figura 45 Anonymous: 19th and 20th century Photographs and Quilts by unknown artists from the collection of Robert Flynn Johnson.

Este recenseamento seria bastante mais extenso se optássemos por incluir também as práticas singulares de colecionadores anónimos, como relatado no filme-documentário *Other People's Pictures*¹⁰⁹, dos realizadores, e também eles colecionadores de fotografias anónimas, Lorca Shepperd e Cabot Philbrick; se abordássemos as edições de livros autofinanciados ou de abrangência e impacto mais circunscrito¹¹⁰; os variados projetos online que se organizam em torno da fotografia anónima e/ou amadora, como já mencionado *Collected Visions*¹¹¹ e *Project b*¹¹² e tantos outros¹¹³, e poderíamos continuar, quedando ainda a lista sempre incompleta. Por isso, e dada a normal circunspeção de um estudo desta natureza, optámos por referir apenas os de maior relevância.

Damos conta finalmente de um projeto recentemente inaugurado, que assume um cariz pioneiro em termos nacionais e que consiste num arquivo nacional de documentos autobiográficos, contemplando diários, cartas, fotografias e filmes

109 http://www.other-peoples-pictures.com/home_alternate.htm

110 Só para mencionar algumas <http://www.cityfilespress.com/books/who-we-were/>

111 <http://cvisions.cat.nyu.edu/>

112 <http://www.projectb.com/>

113 <http://www.trocambulante.com/index.php>

caseiros, ou «simples evocações feitas pelas pessoas são uma parte importante na construção da memória de cada um»¹¹⁴. O projeto *Arquivo dos Diários*¹¹⁵ é em certa medida a confirmação de que estas manifestações de pendor individual e privado começam a ser cada vez mais valorizadas, não só nos circuitos artísticos como reveladoras das especificidades dos *medium*, mas também nos meios científicos da História, da Sociologia, da Antropologia e Etnografia, aproximando a História colectiva da história dos indivíduos e da história da vida privada.

4.2. Do particular de alguns projetos públicos

Este ponto permitir-nos-á aprofundar o estudo incidente no *corpus*, particularizando cada um dos casos a fim de identificar estratégias e apontar aproximações e distâncias nas abordagens.

Na análise destas exposições há que ter em conta alguns aspetos: se o *snapshot* se configurou como prática mais abundante mas sem expressão teórica que lhe conferisse um estatuto, foi porque as instituições e entidades que conferem esse estatuto não o consideravam como tal; se este cenário mudou, tal deve-se em parte à reconfiguração da procura, motivada por diversos fatores dos quais se destaca uma desumanização, mas também porque as instituições reguladoras da arte “quiseram” e determinaram que passasse a ser arte. Neste ponto pretende-se aprofundar cada um dos casos assinalados: proporcionar uma visão mais abrangente da exposição em questão; facultar, no contexto deste estudo, mais exemplos de imagens representativas do género, fruto da seleção da instituição/curador; compreender o papel da instituição em questão na sociedade e qual a relação que estabeleceu com o *snapshot* ao escolher expor este género fotográfico; salientar estratégias de apresentação do género fotográfico do privado afim de realizar uma leitura comparativa. Assim, seguiremos algumas pistas de análise fornecidas por Catherine Zuromskis na obra *Snapshot Photography: The Lives of Images*, particularmente do

114 Notícia da Inauguração do arquivo publicada a 25 de junho 2015. <http://ocorvo.pt/2015/06/25/nasce-em-arroios-o-primeiro-arquivo-nacional-de-memorias-autobiograficas/>

115 <http://www.arquivodosdiarios.pt/>

terceiro capítulo, onde analisa a relação entre o *snapshot* e o enquadramento museológico e dos Arquivos.

4.2.1. *Snapshots: The Photography of Everyday Life, 1998: San Francisco Museum of Modern Art.*

No ano de 1998, o *San Francisco Museum of Modern Art* (SFMoMA) traz a público a exposição *Snapshots: The Photography of Everyday Life, 1888 to the Present* (*Snapshots*). Esta exposição tinha como objetivo mostrar o *snapshot* como artefacto cultural, afastando-se de algumas abordagens anteriores que o colocavam nos territórios etnográficos ou antropológicos, e continuar a missão do SFMoMA de dar destaque à fotografia. Como refere Lori Fogarty, vice diretora para os assuntos curatoriais:

[A] programmatic effort by the San Francisco Museum of Modern Art to investigate the medium of photography comprehensively, as a critical part of the visual culture. *Snapshots: The Photography of Everyday Life* follows important projects such as *Crossing the Frontier: Photographs of the Developing West, 1849 to the Present* and *Police Pictures: The Photograph as Evidence*, two recent exhibitions organized by SFMoMA Curator of Photography Sandra S. Phillips, that confidently intermingled fine-art photographs by known masters with vernacular, often anonymously produced images, made for utilitarian purposes. (Fogarty in Nickel 1998, 7)

O projeto da exposição teve a iniciativa do curador de fotografia, Douglas Nickel, como se lê no trecho da entrevista¹¹⁶:

I proposed the exhibition to the museum; the five other curators and the director reviewed the proposal and accepted it. My senior colleague Sandra Phillips and I saw the Snapshot show as part of a series of exhibitions that investigated the relationship of esthetics and function in photography not made to be art. Sandy organized *Police Pictures*, for instance, that looked at forensic photography and criminality. (Nickel 2014, anexo 2)

Deste modo, partindo da premissa de explorar a relação entre estética e função na fotografia, a exposição aborda a fotografia amadora enquanto «cultural

¹¹⁶ Anexo 2

phenomenon with critical implications for photography's fine-art tradition as well as for cultural history in the modern period» (Fogarty in Nickel 1998, 7). As cerca de 260 fotografias presentes na exposição e as 68 incluídas no catálogo, foram alvo de uma seleção criteriosa «with no pretense of impartiality» (Fogarty in Nickel 1998, 7), assumindo o cunho do curador:

The snapshots I included came from a variety of sources. We used a few that the museum had previously purchased, or that were purchased specifically for the project; some were borrowed from other institutions (the George Eastman House, for instance), but most were borrowed from individuals who had small to medium-sized personal collections. I was against the idea of using a single private collection, not only because the exhibition might appear to be promoting it, but also because such a collection would reflect the taste and collecting interests of a single individual. This seemed limiting. Later projects in the US (at the Met, National Gallery etc) that were based on a single private collection seemed in part to make acquisition of the collection or the favour of the collector a goal. I wanted a free hand. (Nickel 2014, anexo 2)

Para garantir a liberdade pretendida, Nickel selecionou as fotografias de diferentes fontes, da coleção da *George Eastman House International Museum of Photography and Film* e de muitos colecionadores, a cujos nomes podemos hoje associar iniciativas de valor na área da fotografia anónima. São exemplo disso Barbara Levine¹¹⁷, Chris Rauschenberg¹¹⁸, Weston Naef¹¹⁹ Robert Flynn Johnson¹²⁰, Gordon L. Bennett, e da Ubu Gallery, entre outros. Resumindo e como refere o próprio curador «They were orphans, in other words, with no line of custody to trace» (Nickel 2014, anexo 2).

Uma série de fatores reúnem-se em torno desta exposição, e do papel aglutinador que o MoMA, enquanto guardião institucional da fotografia, desempenhou na pessoa dos seus sucessivos diretores: Beaumont Newhall; Edward Steichen; John Szarkoski; Peter Galassi e atualmente Quentin Bajac¹²¹. «[L]ike the Museum of Modern Art in New York (MoMA), though to a somewhat lesser extent, the

117 O já mencionado <http://www.projectb.com/>

118 <http://www.christopherrauschenberg.com/Site/Home.html>

119 Ex curador de fotografia da J. Paul Getty Museum

120 Colecionador de fotografia artística e vernacular, ex-curador de fotografia do Baltimore Museum of Art, e curador chefe da Achenbach Foundation for Graphic Arts e autor de *The Face in the Lens :Anonymous Photographs*, e de *Being Human: Enigmatic Images of People by Unknown Photographers*.

121 Esta temática é discutida no texto *The judgement seat of Photography*, da autoria de Christopher Phillips, publicado em 1982.

SFMoMA can be seen as one of the key American institutions involved in establishing and defining the aesthetic parameters of photography as a legit fine art» (Zuromskis 2013, 115). Para que instituições como o MoMA, o SFMoMA, o MET ou a National Gallery pudessem prosseguir a luta pela defesa e legitimação da fotografia como arte, foi necessário que a fotografia enquanto disciplina atingisse parâmetros de compreensão inerentes ao seu próprio *medium*, e isso foi sem dúvida conseguido no trabalho do fotógrafo Alfred Stieglitz (1864-1946), que teve efetivamente grande importância neste contexto, tal como consagrado nas palavras de Nickel:

The idea stemmed initially from two observations: first, that art photographers from Alfred Stieglitz to the present day were inspired by snapshot photography (to the point where something called "the snapshot aesthetic" was talked about in the 1970s in relation to the casual approach of Harry Callahan, Garry Winogrand, Emmet Gowin and others). Thus "art photography" and so-called "vernacular photography" were historically and consistently impure categories, with artists borrowing the subjects, style, and seeming authenticity of private family photography for more public or creative ends. The second observation was that most people who visit an art museum have some first-hand experience of the making of photographs (through snapshots) that they don't have of cast bronze, oil painting, installations, or other modern mediums. We wanted to explore photography's familiarity by way of the snapshot, so point to what was generic and what was unique about it. The selection, then, was informed by what I would identify as "typical" subjects, events, visual jokes, poses, compositions, and technical flaws. By typical, I mean "strongly representative" of what is commonplace in the practice of snapshot photography, not random instances of those attributes. Since I was after particularly good examples of the typical, the choices were actually not typical. The goal was never a rigorous visual anthropology. (Nickel 2014, anexo 2)

Analisando retrospectivamente, revela-se mais fácil a compreensão deste fenómeno intrincado que culminou na entrada dos instantâneos nos contextos institucionais. Senão vejamos, foi justamente a prática de fotógrafos amadores, e a sua crescente abundância, que impulsionou a demanda dos fotógrafos artísticos em legitimar o seu meio de expressão como arte, numa prática que se distinguisse tanto das fotografias alegadamente espontâneas e imotivadas dos amadores, como também dos repertórios convencionados e estereotipados dos fotógrafos de estúdio. Nickel aborda esta questão no seu texto referindo-se ao *snapshot* como "defining other". Ora podemos então considerar que foi o *snapshot* que catapultou a fotografia artística

permitindo-lhe a entrada nos museus, consequentemente vedando a sua “própria” entrada. Para que o *snapshot* pudesse ser incluído nestas instituições que promovem a receção pública e colectiva daquilo que expõem, logo enquanto Arte, um longo caminho foi percorrido: «Stieglitz and his companions wanted to stake out a third position, that of the art photographer, and the steady success of their enterprise is the primary reason photographs find appreciation in museums today.» (Nickel 1998, 11), e só quando finalmente este “defining other” foi visto como génese do que melhor se fazia em termos artísticos, no trabalho de Harry Callahan, Garry Winogrand, Emmet Gowin, entre outros, é que o *snapshot* pode passar para dentro do museu.



Figura 46 Vista da instalação da exposição *Snapshot: The Photography of Everyday Life*, 1998: San Francisco Museum of Modern Art. Fonte: © San Francisco Museum of Modern Art.

Inicialmente, contudo, essas fotografias eram expostas como se se tratassem apenas de um substrato fértil, para aquilo que seria depois engenhosamente registado pelos fotógrafos profissionais. Só mais tarde se viria a perceber a complexidade deste género e o facto de este estar amplamente ancorado na sua prática, não podendo por isso ser dissociado de todo o contexto que o gera, passando então a procurar-se modos de o distinguir visualmente sem lhe amputar esta importante componente. Claro que só o facto de ser retirado do seu contexto de origem, o priva desse contexto e altera completamente as suas significações, mas justamente por isto as instituições culturais têm procurado consubstanciar as novas abordagens museológicas, em estratégias diferenciadoras, que no caso do exemplo em estudo passou, por exemplo, por salientar o carácter “objetual” destas fotografias, expondo-as num tamanho que as aproximasse mais do seu tamanho real, e as afastasse das grandes ampliações

características da fotografia artística. Opção que de resto foi adotada pela maior parte das exposições que se seguiram. As exposições que analisamos neste capítulo mostram algumas das mais bem sucedidas estratégias de levar a cabo tal tarefa.



Figura 47 Vista da instalação da exposição *Snapshot: The Photography of Everyday Life*, 1998: San Francisco Museum of Modern Art. Fonte: © San Francisco Museum of Modern Art.

Relativamente ao intervalo temporal trata-se, grosso modo, de um século, 1888-1988; no entanto, e como refere Zuromskis, a maior incidência da escolha recai sobre um passado, próximo o suficiente para recordar momentos da vida dos visitantes, e ao mesmo tempo distante o suficiente para manter o tom nostálgico dos bons velhos tempos (Zuromskis 2013, 114). Com uma grande riqueza de motivos e detalhes as fotografias que compõem esta exposição proporcionam-nos uma visão daquilo que consistiu o estilo de vida dos americanos no último século.

No que diz respeito ao catálogo, as fotografias aparecem reproduzidas no seu tamanho aproximado, de acordo com uma nota singela colocada no cabeçalho da lista de ilustrações.

All works are by anonymous photographers and are untitled. Titles listed here are merely descriptive; titles in quotation marks are taken from inscriptions on the photos themselves. All works are gelatin silver prints unless otherwise indicated. Each photography has been reproduced at approximately its actual size. (Nickel 1998, 93)

Confrontando esta informação temos um total de sessenta e uma provas em gelatina e prata, duas provas em albumina, fotografia número 1 e 45, e cinco provas de revelação cromogénia, 64 a 68. Procedemos à medição das reproduções das provas no catálogo, mas essa informação não se revelou muito útil, para além de que seria necessário um conhecimento técnico dos formatos e dimensões de impressão muito especializado e que não possuímos, pelo que preferimos não incorrer em erros acerca dos formatos das provas integrantes da exposição.

A grande moldura branca da página delimita a imagem fotográfica, sem nenhuma indicação à exceção do número para identificação. As imagens sucedem-se sem separadores temáticos manifestos, contudo é possível entrever afinidades formais entre as imagens colocadas nas páginas opostas, como se pode ver no exemplo abaixo.



Figura 48 Fonte: Nickel 1998, 34 e 35.

Em ambas as fotografias predomina um elemento horizontal, que no caso da imagem da esquerda é um peixe, e no caso da direita uma mulher que numa pose acrobática inusitada desafia a gravidade mantendo-se na horizontalidade. Sem outros elementos de destaque estes, horizontais, expostos lado a lado conduzem o nosso olhar para si, e fazem-nos adivinhar os critérios que orientaram a escolha de organização na página.



Figura 49. Fonte Nickel 1998, 36,37 e 38.

Nesta dupla página, Fig. 49, em que se organizam três fotografias, o elemento dominante que atrai o nosso olhar são os motivos estampados que predominam no papel de parede das duas imagens da esquerda e nos vestidos das duas senhoras da imagem da direita, colocada na vertical e a ocupar sensivelmente o mesmo espaço das duas da esquerda. No conjunto das três fotografias existe sempre pelo menos uma das mulheres que se destaca por olhar frontalmente para a câmara¹²².



Figura 50 Fonte: Nickel 1998, 42e 43.

122 Esta tematização da figura/ fundo é visitada no trabalho de alguns fotógrafos, como é o caso do trabalho de Francesca Wodman onde a figura surge por vezes como a fundir-se com o fundo, de papel de parede.

Na Fig. 50 podemos rapidamente identificar que o denominador comum temático das fotografias apresentadas é o elemento em suspensão, resultado de um salto. A dinâmica das fotografias é completamente diferente, bem como o ponto de tomada de vistas, contudo a mancha do primeiro plano na imagem da esquerda é negra, enquanto a mancha do fotografia da direita é contrariamente dominada pelo branco, daquilo que percebemos ser a neve de uma pista de ski.

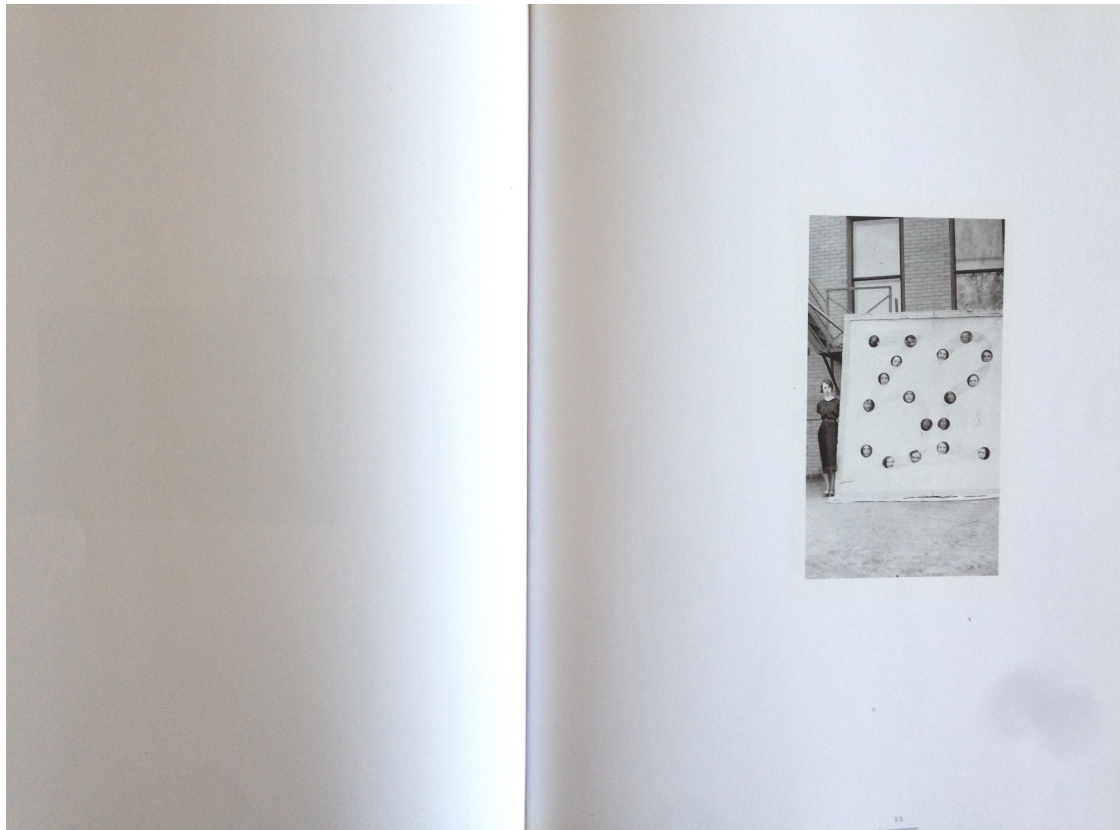


Figura 51. Fonte: Nickel 1998, 11.

A Fig. 51 apresenta uma dupla página, desta vez contendo apenas uma fotografia na página ímpar, a página nobre de qualquer publicação. O facto de a maioria das páginas do catálogo apresentar fotografias em ambas as páginas, faz-nos questionar o motivo do destaque dado a esta imagem. De facto trata-se de uma temática algo recorrente, como podemos ver nas duas imagens, Fig. 52, que seguindo a mesma lógica de afinidade formal, parecem exhibir a mesma ideia, «A recurring motif of this period shows people placing their heads through torn newspaper. This motif was a favourite joke, a visual pun [...]» (Waggoner 2007, 33). Não se tratando exatamente do mesmo

motivo, visto que a fotografia reproduzida no catálogo da exposição *Snapshots* não é um jornal, o gracejo de captar a cabeça a surgir por detrás de algo que a recorta é de algum modo semelhante. Esta temática parece referenciar formalmente, numa certa medida, aqueles painéis temáticos, onde o indivíduo pode fazer-se fotografar, geralmente com a sua cabeça aparecendo noutra corpo representado no painel. Este tipo de divertimento joga com a ilusão que resulta do achatamento provocado pela tecnologia fotográfica, não fazendo sentido existir antes do surgimento da fotografia, portanto é normal que esta temática surja associada ao imaginário popular do utilizador amador da fotografia naquela época. De resto a premissa orientadora dos textos do catálogo da exposição *The Art of the American Snapshot, 1988-1978: From the Collection of Robert E. Jackson*, é justamente essa, a da análise formal e temática, organizada por períodos tecnologicamente motivados, da história da fotografia entre 1888 e 1978.



Figura 52 Fonte: Greenough 2007, 33.

Não é esse o caso da exposição *Snapshots*, que aparenta não seguir qualquer critério sequencial para além da serendipidade do curador. As fotografias apresentadas focam os motivos recorrentes de uma estética, motivada pela função social do *snapshot*, ou seja o nascimento dos filhos; o registo das etapas do crescimento; a conquista de bens materiais, como a casa e o automóvel; os momentos de lazer na praia; o universo privado do interior da casa; os animais de estimação; as festividades sazonais; e algumas falhas inerentes á tecnologia fotográfica como o desfoque, o corte, a sombra projetada do fotógrafo visível na fotografia, a sobreposição de negativos, e o tremido. Apesar de contemplados, estes últimos não são muito significativos na seleção realizada para o catálogo, comparando por exemplo com a exposição *Other Pictures*:

Anonymous Photographs from the Thomas Walther Collection, que analisaremos de seguida.

Este catálogo é dominado por fotografias a preto e branco, à exceção dos cinco *Kodachromes* agrupados no final, todos pertencentes ao mesmo colecionador Scott Tolmie, e datados entre 1965 e 1986.

O conjunto destas imagens vernaculares e anónimas são-nos apresentadas como o resultado de uma prática fotográfica, ocorrida ao longo dos últimos 100 anos, enquanto componente importante do desenvolvimento da estética do *snapshot*. Mas uma vez removidas do seu contexto original, elas assumem novos significados e convidam a novas e múltiplas interpretações.

Esta exposição foi possível através do empenho do SFMoMA, do trabalho colaborativo dos curadores e diretor, e contou ainda com o apoio e patrocínio de Jon e Linda Gruber, de Mr. e Mrs. Brooks Walker Jr., e ainda da *Banana Republic*.

4.2.2. Other Pictures. Anonymous photographs from the Thomas Walter Collection, 2000: The Metropolitan Museum of Art.

A exposição *Other Pictures: Anonymous photographs from the Thomas Walter Collection*, foi realizada no ano 2000 no *Metropolitan Museum of Art*, MET, em Nova Iorque. A exposição esteve patente ao público de 6 de junho a 3 de setembro, e contou com uma seleção de cerca de 90 imagens, de acordo com a nota de imprensa oficial¹²³. Em termos formais esta exposição apresenta alguns aspetos semelhantes àquela que analisámos no ponto anterior, *Snapshots*, o que atendendo à proximidade temporal, de apenas dois anos, e ao contexto geográfico, Estados Unidos, não é motivo para estranhar. No entanto, em termos do conteúdo estas são muito diferentes. *Snapshots* foi composta, segundo iniciativa do curador Douglas Nickel, por uma variedade fotográfica procedente de coleções particulares, bem como do espólio da *Kodak* e do arquivo do próprio SFMoMA. A presente exposição, *Other Pictures*, integra unicamente fotografias de um único colecionador, mais abaixo expomos as razões para esta seleção. Para compreendermos a relevância desta exposição, temos de abordar o papel de Thomas Walter e da sua importante coleção de fotografia.

Thomas Walther possui uma das mais proeminentes coleções privadas do mundo, que reúne mais de 300 fotografias e abrange todo o período entre guerras, 1920 a 1930. Nela estão representados um número significativo dos grandes mestres da fotografia, designadamente Fox Talbot, Julia Margaret Cameron, Edward Weston, Man Ray, André Kertész, Berenice Abbott, Karl Blossfeldt, Manuel Alvarez Bravo, Claude Cahun, Alvin Langdon Coburn, Florence Henri, Germaine Krull, El Lissitzky, László Moholy-Nagy, Aleksander Rodchenko, Alfred Stieglitz, Paul Strand entre outros. Para além destes autores, que no seu conjunto conformam a estética da *New Vision* e do Surrealismo (Zuromskis 2013, 150), a coleção de Thomas Walter conta também com cerca de uma centena de imagens anónimas. Foram estas que integraram a exposição e catálogo em análise neste ponto, sintomaticamente designados de *Other Pictures*.

Esta exposição foi possível por intermédio de Mia Flneman, sua cocuradora, juntamente com Maria Morris Hamburg curadora-encarregada. Tal como nos conta

123 Cf. Anexo 5 da secção anexos deste estudo.

Fineman, na entrevista em anexo¹²⁴, esta encontrava-se na altura no MET como bolsreira de pós-doutoramento, tendo sido indicada para escrever o texto de apresentação de um livro que o colecionador Thomas Walther se encontrava, na altura, a preparar em conjunto com a Twin Palms. Fineman conta-nos como daí surgiu a ideia da exposição:

While I was working on the project, I showed the book maquette to my colleagues in the Department and suggested doing an exhibition of the photographs to accompany the publication of the book. I then worked with Maria Hambourg on the selection of photographs for the exhibition, which was somewhat different from the book selection. Thomas donated 17 of these photographs to the Museum as a promised gift (these are still in Thomas's possession). Maria, Thomas, and I decided on a very buttoned-down presentation and installation. The photographs (all original vintage prints) were overmatted and framed in simple gray-painted maple frames. We wanted to emphasize the images themselves, rather than the "object quality" of the snapshots. We also included several intact photo albums in glass vitrines. On the wall labels, we transcribed any inscriptions of the backs of the photographs. If there were no inscriptions, we identified them by country and decade, based on clothing, cars, and other details. (Fineman 2015, Entrevista em anexo).

O acordo de exposição foi então formalizado por Peter Galassi curador-chefe de fotografia, pelo MoMA¹²⁵ em 2001. No presente, algumas destas imagens encontram-se patentes no MoMA, na exposição *Object: Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909-1949*, integrada num projeto de grandes dimensões financeira e humanas, que inclui também uma plataforma online¹²⁶, um livro-catálogo¹²⁷ e ainda a realização de um simpósio intitulado *Reconsidering the Object: Researching Interwar Photography in the Digital Age*¹²⁸, que decorreu no mesmo museu, em dezembro de 2014.

Toda esta atenção dedicada ao estudo de uma coleção particular, questiona o papel dos museus enquanto instituições culturais, mas sobretudo o papel

124 Cf. Anexo 4, secção Anexos.

125 Embora a informação divulgada nos media seja um pouco confusa, referindo-se nalguns casos a venda no valor de 25 milhões de dólares, e noutros casos a venda parcial e oferta.

Cf. <http://www.loeiladelphographie.com/2015/03/17/exhibition/27347/thomas-walther-collection-at-moma-new-york> Acedido em fevereiro 2015.

<http://www.nytimes.com/2001/01/19/arts/inside-art-a-windfall-for-the-modern.html> Acedido em fevereiro 2015.

126 Cf. <http://www.moma.org/interactives/objectphoto/#home>

127 http://www.moma.org/interactives/objectphoto/the_book.html

128 <http://www.moma.org/visit/calendar/events/22590>

dos curadores enquanto figuras chave, muitas vezes determinantes na Historiografia de determinado *medium*. Sabemos por exemplo que a *The History of Photography*, de Beaumont Newhall, (Newhall 2009) resulta de uma importante exposição, *Exhibition of Photography: 1839-1937*, organizada em 1937 por Newhall, na altura curador-chefe de fotografia do MoMA. Os autores integrantes desta exposição entraram para a História da Fotografia, como exemplos representativos de tendências estéticas, mediante a disponibilidade existente na coleção. Contudo, uma vez consolidados em livro, sobretudo tratando-se de um com o título *The History of Photography*, acabam por converter-se em muito mais do que exemplos, tornando-se na história *per si*. De modo semelhante, espera-se que uma exposição de fotografias anónimas, numa instituição cultural de interesse público, revele a pluralidade de abordagens e práticas, representativas do género em questão. Ora, se todas as fotografias expostas em *Other Pictures*, passaram pelo crivo do mesmo colecionador, podemos pensar que essa diversidade é posta em causa, em prol do gosto daquele que as selecionou, adquiriu, trocou com outros colecionadores e em última instância as preservou. Uma exposição desta natureza faz-nos questionar o que está realmente em jogo, trata-se de “partilhar” *snapshot* anónimos, ou de realizar o tributo a um determinado colecionador? Mia Fineman aborda, em certa medida, esta questão numa resposta à pergunta por nós colocada, sobre se faria algo diferente no presente momento, passados cerca de quinze anos sobre *Other Pictures*:

Since the exhibition came about through my contact with one particular collector, I can't really say whether I'd do it any differently now. I don't think there's a best way to approach the snapshot in an art museum context. It's a very rich and expansive subject that affords collectors and curators an unusual amount of freedom. (Fineman 2015, Entrevista em anexo)

Alguns autores sugerem pontos de contacto na abordagem curatorial de *Other Pictures* e de *The photographer's Eye*, (Rotenberg 2008), e esta proximidade deve-se provavelmente à estreita colaboração de Morris com Szarkowski. Maria Morris Hamburg, na altura, curadora-encarregada do departamento de fotografia do MET desde a sua criação, tinha já desenvolvido trabalho no departamento de fotografia do MoMA, ao lado de John Szarkowski.

Esta exposição e o respectivo catálogo revestem-se de um carácter minimal e arrojado, refletindo a referida liberdade do curador, que Mia Fineman nos referiu atrás, «Maria, Thomas, and I decided on a very buttoned-down presentation and installation. The photographs (all original vintage prints) were overmatted and framed in simple gray-painted maple frames» (Fineman 2014, anexo 4). Para além das fotografias, “overmatted and framed”, o MET acrescentou uma legenda em separado, para cada uma das imagens, que identificava a prova referente com a descrição de um elemento formal, entre parênteses rectos; a transcrição de inscrições presentes na prova era em itálico, caso existissem, o local genérico de captura e a datação aproximada, deduzida através dos elementos presentes. Na fotografia apresentada em baixo, a legenda na exposição constava: [Men boxing on beach] /*Belle Harbor, Rockaway Beach May 30, 1932 /George & Marty / Promised Gift of Thomas Walther*. No catálogo, a fotografia através do número 89 remete para a legenda: *belle harbor, rockaway / beach, may 30, 1932 / george & marty, f-8*.

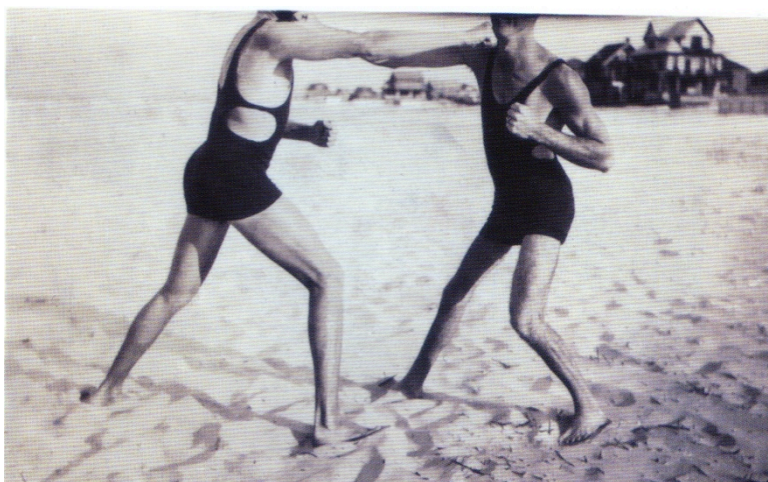


Figura 53 Fonte: Fineman 2000, 89.

Para além das legendas, o único elemento textual presente na exposição era o texto de sala¹²⁹:

The photographs displayed in these galleries were made between 1900 and 1960 by people who used photography casually as an easy and entertaining way to chronicle their lives. These amateurs had few artistic pretensions: they took their film to the corner drugstore for processing, and the little prints that

129 Cf. Anexo 6, da secção Anexos.

came back were sufficient mementos for the family album. Cropping up at every flea market, the pictures come down to us today mostly without identification: collectively their makers constitute that wildly prolific and notably eccentric *auteur*, “Photographer Unknown.”

Although never intended for public display, these fascinating images often call to mind the vision of such master photographers as Henri Cartier-Bresson, Walker Evans, Man Ray, and Alexander Rodchenko. This is partly because these artists appreciated directness and spontaneity – the very qualities that flourished in the amateurs’ innocent and quirky camera work. Similarly, the snapshooters, though untutored, were necessarily exposed to the new graphic styles illustrating the newspapers and magazines of the early modern age.

Drawn from Thomas Walther’s collection, the photographs presented here reflect the collector’s passionate interest in the most innovative avant-garde art of the first half of the twentieth century — whether by established masters or by unknown hobbyists whose “other pictures” capture the spirit of their time in refreshingly honest and often unexpected ways. (Texto de Sala, anexo 6)

Das cerca de 90 imagens expostas, 17 ficaram sob promessa de oferta ao MET, mas continuam até à data na posse do colecionador. Em termos programáticos do museu, esta exposição foi realizada 6 anos após a criação do departamento de fotografia do MET, e apenas dois anos após *The 1st “vernacular” Photography Fair*, organizada por Stephen Cohen. Nesse contexto, tinha como objetivo continuar a tarefa de dar visibilidade a este *medium*, e de integrar o *zeitgeist* Modernista, de um ponto de vista anónimo e diferente daquele que as instituições tinham promovido até à data, como no caso de *Snapshots*. No entanto, devido justamente ao contexto institucional que acolheu essas fotografias, anónimas e supostamente *outsiders*, a exposição não foi completamente bem sucedida nesse aspeto. Elas estavam duplamente ligadas por sinédoque, ao peso da figura do colecionador em primeiro lugar, e ao MET em segundo. Tratava-se afinal da seleção de fotografias do *connaissanceur* Thomas Walther, habituado a ver e a avaliar as dos grandes mestres ao longo de décadas, e a aferir o seu valor de mercado. Posto isto, não podemos concordar com a curadora quando refere que estas fotografias adquirem a nobreza de órfãos (Fineman 2000 n.p.) já que afinal todas elas foram adotadas por este generoso pai, que é a figura do colecionador. Este, para além de perfilhar assume-se como seu fiador. Naturalmente, uma coleção de fotografias anónimas de um colecionador anónimo, não terá o mesmo valor

pecuniário que uma coleção de fotografias anônimas do colecionador Thomas Walther.

Zuromskis observa que as opções ao nível da museologia reforçam o estatuto artístico requerido para esta coleção em particular, e para o género no geral:

[T]he Met treated these accidental Arbuses and Atgets with all the pretension of high art. Though the photographs were small (many were contact prints) the images were all individually matted and framed and neatly spaced across the wall of the gallery at eye level [...] The few vintage albums and scrapbooks included in the exhibition were encased in vitrines, protected from browsing human hands (Zuromskis 2013, 151).



Figura 54 Vista da Instalação da exposição *Other Pictures. Anonymous Pictures from the Thomas Walther Collection*. Imagem cedida por The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque. Fonte: © Metropolitan Museum Of Art, New York.



Figura 55 Vista da Instalação da exposição *Other Pictures. Anonymous Pictures from the Thomas Walther Collection*. Imagem cedida por The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque. Fonte: © Metropolitan Museum Of Art, New York.

No que diz respeito ao catálogo, a sua produção parece ir de encontro a esta abordagem, relevando através da nobreza editorial a natureza das fotografias. Uma edição da *twin palms* de capa dura, ricamente acabada em papel de boa gramagem, e acabamento com verniz localizado, apresenta as fotografias reproduzidas à escala real. Todas as 150 imagens são impressas em *duotone* e à semelhança da exposição *Snapshots* são envolvidas pela grande margem branca do papel, como se das paredes do museu se tratasse.

Os motivos apresentados na exposição e catálogo consistem no repertório habitual dos instantâneos, mas num tom menos sentimental e com uma clara preferência pelos temas modernistas, dos automóveis, comboios, aeroplanos e televisores: “The Met’s avoids nostalgia and presents a highly focused personal taste, a self-conscious international “found Modernism”. (Rotenberg 2008)



Figura 56 e 57 Fonte: Fineman 2000, 21.



Figura 58 Fonte: Fineman 2000, 118.

Para além dos temas que evidenciam a veneração pelo progresso tecnológico, outra temática significativamente representada nesta exposição/ catálogo é a identificada por Fineman como «Do-it-yourself pornography». (Fineman 2000, n.p.)



Figura 59 Fonte: Fineman 2000, 48.

Dentro desta designada *D-I-Y Porn*, a Fig.59 é, para nós, a mais representativa das qualidades que este tipo de fotografia evidencia: uma mistura de timidez e audácia, uma insinuação do desejo que a gerou, olhares que querem mostrar escondendo, e que escondem, mostrando a verdadeira natureza das pulsões humanas, neste caso a sexual e a escópica. Muitos são os exemplos, veiculados de todas as formas mas sobretudo nos media, que quando estas duas pulsões se juntam numa imagem o seu sucesso visual é garantido. No que toca ao registo do corpo nu e de uma série de fantasias e jogos sexuais, este desejo é «as old as photography itself». (Fineman 2000 n.p.) O surgimento da *Polaroid* veio mitigar o impulso de fazer “dirty pictures”, e coroar a sua democratização, já que ao dispensar o processo de revelação, exonerava os indivíduos implicados do constrangimento associado a esta prática.



Figura 60 Robert Mapplethorpe, *Untitled*, polaroid, 10.8x9.0 cm, 1973.

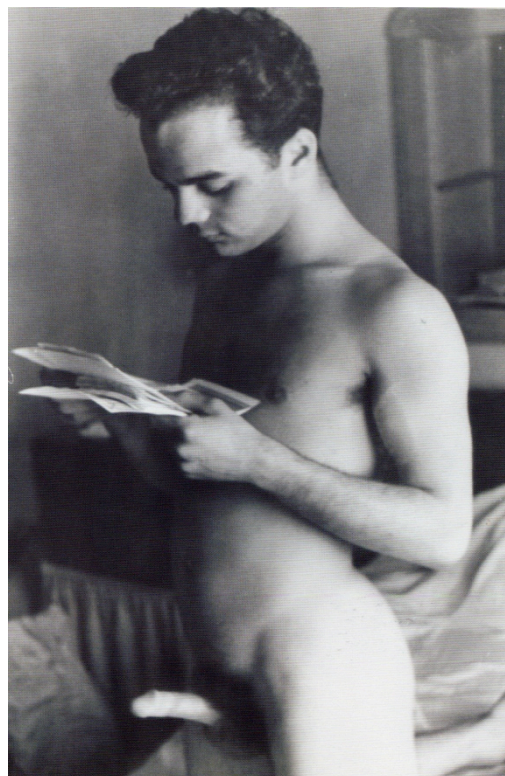


Figura 61 Fonte: Fineman 2000, 32.

As Fig. 60 e 61 são um exemplo do *un clin d'œil* que as *Other Pictures* permitem fazer com o trabalho de fotógrafos consagrados, neste caso com o trabalho de Robert Mapplethorpe na série *Polaroids*, mas são inúmeras as imagens que nos remetem para as práticas Modernistas.

Poderíamos continuar por diante a fazer uma nova leitura, dentro da leitura já realizada por Mia Fineman e Maria Morris Hambourg da coleção de Thomas Walther, elegendo as fotografias da nossa preferência e o seu “equivalente artístico”. Este seria com certeza um exercício interessante, e até considerado por alguns autores (Rotenberg 2008) como hipótese de procedimento de leitura dos *snapshot*. No entanto, esse espaço de manobra, que advém do caráter aberto do *snapshot*¹³⁰, deve, na nossa perspectiva, ser reservado a cada indivíduo que revisita uma fotografia deste tipo no contexto da exposição: anónima e amnésica. De resto, essa é uma das mais valias do género, e ao reclamar a nossa visão, estaríamos a privá-la dessa parte essencial, como uma segunda traição, considerando a primeira o momento em que foi

¹³⁰ Como apontamos no ponto 2.1 deste trabalho.

abandonado pelo seu detentor original. Expor fotografias anónimas e do privado em contextos públicos, e sob a guarda de uma figura tutelar, como um colecionador ou uma instituição cultural, poderá já ser uma perversão, e efetivamente são muitos os que o consideram como tal (Cunca e Pavão 2014, 56) e que tentam por meio de subterfúgios teóricos justificar essa profanação, escudando-se na necessidade de dar rosto a estes anónimos ao resgatá-los da sua condição de bastardia.

Em suma, o carácter aberto do *snapshot* permite todas estas apropriações e leituras. Contudo, considerando a ética da fotografia do privado, como temos vindo a fazer, concluímos que o que este género impõe é que o evidenciemos na sua abertura, e nesse sentido, exposições como as que até aqui analisámos, *Other Pictures* e *Snapshots*, apresentam uma maior afinidade com o género, do que outras exposições, como a que abordaremos de seguida. *The Art of the American Snapshot: 1888-1978 From the Collection of Robert E. Jackson* na *National Gallery*, pretende assumir uma posição de neutralidade ideal, no entanto ao colocar o *snapshot* numa moldura histórica, a fim de fornecer uma história do *medium*, priva-o da sua integridade como registo pessoal, passando a ser considerado como documento colectivo.

A faculdade de descontextualizar e de atribuir novas significações tem vindo, ao longo da história, a ser atribuída ao artista através da sua liberdade criativa. São bons exemplos disso os *ready made* ou os *object trouvé*, epítome do dadaísmo e surrealismo. Consideramos que não deva ser pelo facto dos objetos expostos não serem considerados artísticos que o museu possa reservar-se o direito de os recontextualizar, como que substituindo o papel do artista. Também não queremos reivindicar aqui os antigos paradigmas dos museus de ciência natural, onde para expor um artefacto se reproduzia todo o contexto. Contudo, na passagem deste paradigma antigo a certas abordagens atuais, perdeu-se alguma da isenção que cremos ser necessária a objetos desta natureza, documentos no limiar entre o pessoal e o público.



Figura 62 Fonte: Fineman 2000, 39 e 40.

Sobretudo nesta época, em que as teorias da recepção atribuem particular importância ao espectador, consideramos que o museu deverá permitir ao visitante poder construir uma leitura baseada na sua história, no seu conhecimento e crenças pessoais.



Figura 63 Fonte: Fineman 2000, 79.

Gostaríamos de fechar esta análise com uma fotografia que nos parece bastante representativa da coleção de Thomas Walter. A Fig. 64 revela uma figura feminina, talvez Ester Jensen, pelo que nos diz a legenda, envergando um vestido de época, aparentemente 1925, em cima de uma carruagem de comboio que nos remete igualmente para um outro tempo. A fotografia apresenta pouca nitidez e contrastes pouco acentuados e é possível ver-se um clarão de luz aos cantos, parecendo indicar

que houve entrada de luz para o negativo. A presença do comboio remete para a linguagem formal do Modernismo, tão característica da coleção de Thomas Walther. As falhas e os erros, presentes em maior abundância nesta exposição do que nas restantes que analisaremos, evidenciam a preferência pelo erro por parte do colecionador, sublinhando o hiato que existe entre a intenção e o resultado final nos *snapshots*. Neste caso claramente não houve preponderância da intenção. Ora se não é a intenção que define este género, se impera neles um carácter de aleatoriedade, então o que os torna especiais? Qual o elemento que os distingue da banalidade? As respostas a estas questões, parecem neste caso apontar para a figura do seu colecionador. Como se este imprimisse a sua marca de água tenuemente em todas as fotografias que arrecada, sob a forma de uma figura espectral, tutelar, que aparece inadvertidamente na revelação. Tal como na figura que inusitadamente espreita a superfície da fotografia, em cima de um vagão de comboio!



Figura 64 Fonte: Fineman 2000, 111.

4.2.3. *The Art of the American Snapshot 1888-1978: From the Robert E. Jackson, 2007: The National Gallery.*

Em 2007 *The Art of the American Snapshot: 1888-1978 From the Collection of Robert E. Jackson* teve lugar na *National Gallery, NG*, em Washington. Quase 10 anos após a realização da exposição *Snapshots*, a *National Gallery*, perante a evidência da imposição deste género, organiza uma outra com uma agenda bem definida e que podemos definir como no mínimo ambiciosa. Evidenciados desde logo no título, os princípios orientadores desta exposição reclamam um estatuto de artefacto cultural para o género *snapshot*, bem como a sua ascendência americana: «Despite this extensive scrutiny, however, few scholars, historians, or curators have examined the evolution of this popular art in America.» (Greenough 2007, 3). Outro aspeto inferido pelo título, é o facto desta exposição ser constituída na íntegra pela coleção de um único indivíduo: Robert E. Jackson. À semelhança de *Other Pictures*, as fotografias patentes nesta exposição foram recolhidas, seleccionadas e colecionadas por um homem de «tuned eye» (Powell in Greenough 2007, vii) habituado a lidar com este tipo de imagens no contexto artístico.

Historiador de arte de formação, Robert E. Jackson começou a colecionar este género fotográfico em 1997, e atualmente conta na sua coleção com mais de 11 000 fotografias¹³², num conjunto que se caracteriza por ser bastante diversificado e orientado por categorias.

Once you have amassed the material, you begin to see patterns emerging in the photos collected and you begin to put them in categories and think of various thematic ways they can be viewed. That is where the curatorial impulse starts to come to the fore. (Jackson 2015)

Para além da *National Gallery*, esta coleção foi já representada em muitos outros locais como a galeria *Ampersand* em 2011, o *Amon Carter Museum*, no Texas, a galeria *Ambach & Rice* em Los Angeles e a galeria *Pace/MacGill* em Nova Iorque.

132 Robert E. Jackson possui uma conta no *Instagram*, onde vai divulgando as fotografias vintage da sua coleção, numa atitude no mínimo radical que desafia as práticas instituídas de circulação artística. https://instagram.com/robert_e_jackson/ Acedido em janeiro 2015. Possui ainda uma conta no *facebook* de uma comunidade de *Found Photo* onde, para além da exibição das suas fotografias, tem também uma plataforma de venda, e um fórum de discussão <https://www.facebook.com/FoundPhotoRoom/timeline> Acedido em janeiro 2015.

Durante o período que esteve patente na NG, 7 de outubro a 31 de dezembro de 2007, foi visitada por 5216¹³³ visitantes, número que nos parece bastante significativo, ainda que não disponhamos do número de visitantes das outras exposições analisadas neste capítulo, para estabelecer uma comparação.

Juntamente com a exposição foram organizadas outras iniciativas paralelas que também se constituíram como vetores importantes de abordagem do *snapshot*: um simpósio aberto ao público sobre esta temática; uma sessão pública com a participação da curadora e do colecionador, discutindo a exposição; e ainda a exibição do documentário *Other People's Pictures*¹³⁴, realizado por Lorca Sheppard e Cabot Philbrick, também eles colecionadores de fotografias.

A coleção de Jackson cobre um intervalo temporal que vai desde o final do século XIX até finais de 1970. As razões para esta incidência prendem-se, como já referimos anteriormente, com uma preferência por parte dos colecionadores de compilar fotografias, que sejam distantes e capazes de desencadear fascínio e nostalgia, e ao mesmo tempo próximas de modo a suscitar identificação.

A exposição teve a curadoria de Sara Greenough, curadora sénior de fotografia da NG, e de Diane Waggoner, curadora associada. Greenough refere a respeito da selecção das imagens integrantes na exposição, que a maioria reportam-se ao séc. XIX, a fim de preservar a integridade dos sujeitos fotográficos, garantindo que não hajam visitantes representados. Apesar das fotografias expostas terem sido rejeitadas pelos seus proprietários ou herdeiros diretos, a exposição de fotografias do privado levanta sempre questões éticas e de algum modo melindrosas, que se prendem com a propriedade das referidas fotografias. A quem deve pertencer a fotografia? Ao sujeito que a registou? Ou àqueles que nela estão representados? Para além disso, estas imagens mesmo que descartadas por aquele que comumente se assume como proprietário, o fotógrafo, contém pessoas que se deixaram fotografar, por via do tacitamente acordado nestas práticas e que prevê que elas sejam realizadas para “consumo” privado. Não há, pelo menos que tenhamos conhecimento, acordos explícitos de cedência de direitos de utilização de imagem, aquando da aquisição deste

133 Informação consultada no site da *National Gallery*, sob indicação da curadora-assistente Diane Waggoner: <http://www.nga.gov/content/ngaweb/exhibitions/2007/snapshot.html>

134 http://www.other-peoples-pictures.com/home_alternate.htm

tipo de fotografias nos círculos em que estas são normalmente adquiridas: mercados de segunda-mão; vendas de garagem; *ebay* ou outros. Também não existe, para já, uma legislação que regule a circulação de imagens do privado. Catherine Zuromskis na sua obra *Snapshot Photography: The Lives of Images*, alerta justamente para a necessidade de se estabelecer políticas de controle de circulação «[T]his digital phenomenon makes the regulatory function of *snapshot* culture all the more important in mainstream American culture; it raises the stakes and reinforces the need for social control» (Zuromskis 2013, 318). Embora a autora não aponte nenhuma medida em concreto, percebe-se que esta preocupação começa a assumir um caráter premente na reflexão sobre este género, atendendo à sua crescente circulação fora da designada economia doméstica, e ao interesse generalizado por parte de colecionadores e instituições culturais.

No que toca à exposição em análise, esta apresenta uma proposta consideravelmente diferente das outras já aqui analisadas. Enquanto as exposições anteriores apresentavam o *snapshot* na sua beleza singela e ao mesmo tempo perturbante, esta exposição e catálogo procuram proporcionar ao visitante e leitor uma visão histórica deste género fotográfico, considerando o *snapshot* no seu valor enquanto documento histórico e aspeto fundamental da vida, cultura e memória do povo americano, lançando as bases para o estudo mais aprofundado do género. Este grandioso projeto só foi conseguido em parte devido ao apoio dos vários patrocinadores; no caso da exposição, a *National Gallery* contou com o apoio do *Trellis Fund*, que apoia atividades e instituições relacionadas com a família, e da fundação *The Ryna and Melvin Cohen Family*. O catálogo contou ainda com o apoio à publicação da *The Getty Foundation*.

A exposição apresentou um total de 249 fotografias originais, emolduradas individualmente ou em conjunto, como se pode ver pelas figuras que se seguem. À semelhança do catálogo, as fotografias estavam divididas em épocas, sendo dedicada uma sala e um pequeno texto a cada época, e apresentavam uma legenda também semelhante ao catálogo (Fig. 67).



Figura 65 Vista da exposição *The Art of the American Snapshot*, National Gallery, 2007. Fonte: © Diane Waggoner/ National Gallery.



Figura 66 Vista da exposição *The Art of the American Snapshot*, National Gallery, 2007. Fonte: © Diane Waggoner/ National Gallery.



Figura 67 Vista da exposição *The Art of the American Snapshot*, National Gallery, 2007. Fonte: © Diane Waggoner/ National Gallery.



Figura 68 Vista da exposição *The Art of the American Snapshot*, National Gallery, 2007. Fonte: © Diane Waggoner/ National Gallery.



Figura 69 Vista da exposição *The Art of the American Snapshot*, National Gallery, 2007. Fonte: © Diane Waggoner/ National Gallery.

O catálogo que acompanhou a exposição ganhou, em 2007 o prémio *Alfred H. Barr Jr. Award*, atribuído pelo *College Art Association's* a publicações museológicas (Waggoner 2014, Entrevista anexo 7), como sinal de reconhecimento pela importância e relevo desta publicação. Efetivamente este catálogo não apresenta um valor

circunscrito ao âmbito da exposição, mas um caráter mais abrangente, assumindo-se como uma história crítica desta prática. Para esse efeito considera: quais as influências que contribuíram para a formação de uma prática plural porém consistente, bem como de uma estética daí resultante; quais as fontes documentais associadas à formação do género; qual o imaginário criado como resultante destes fatores. A concretização desses objetivos passa por identificar os traços fundamentais do *snapshot*: as afinidades e temáticas nas práticas diversas; as tendências estilísticas e temáticas; os truques e falhas técnicas comuns, consoante os períodos em que se divide o catálogo; as influências tecnológicas que geraram novas temáticas e consequentemente novas estéticas; os códigos do “politicamente correto” para posar para as fotografias e por fim analisar a transformação de todos estes elementos naquilo que podemos designar como imaginário do *snapshot* (Greenough 2007, 4). Apesar de ambiciosos, estes objetivos foram logrados naquilo que é um dos mais completos documentos sobre a história e evolução do *snapshot* em solo americano, quer em termos tecnológicos, quer em termos da sua prática social. A publicação está dividida por intervalos de tempo, correspondendo a períodos em que se verificam critérios de homogeneidade, cada um acompanhado por um estudo, realizado por diversos membros do departamento de fotografia da *National Gallery*.

O primeiro intervalo designado por *Photographic Amusements*, começa em 1888 e estende-se até 1919, o texto que o acompanha é da autoria de Diane Wagoner. Nele, a autora debruça-se sobre o período em que, pela primeira vez, foi dada a possibilidade aos utilizadores da tecnologia fotográfica de *regestore* as suas vidas. Um dos aspetos que caracteriza este período é a elevada ocorrência de fotografias encenadas. Facto que se prende, segundo a autora, com a influência das práticas performativas dominantes, de que é exemplo o *vaudeville*¹³⁵. Permanecer diante de um dispositivo fotográfico, era associado a estar em palco, onde, em ambos os casos, a quarta parede era suprimida para dar lugar à representação. Esta influência aliada ao grande número de fotografias disponíveis, por exemplo na *Brownie 100* exposições, propiciava um tipo de experimentação mais livre e humorística (Figs. 70 e 71)

135 Forma de entretenimento com expressão a partir de 1880, sobretudo nos Estados Unidos e Canadá, também designada no contexto europeu de teatro de variedades.



Figura 70 "Gelatin silver print, 1910" Fonte: Greenough 2007, 8.

A par e passo, tecnologia fotográfica e nível de vida da classe média americana progrediam, influenciando-se mutuamente. Essa melhoria nas condições de vida pode ser vista em muitos exemplares fotográficos desta época, em que a sociedade de consumo orgulhosamente registra as suas conquistas, traduzindo-se em fotografias de automóveis¹³⁶, de casas, e mesmo dos vários eletrodomésticos¹³⁷ (Figs. 72 e 73). O colecionador Robert Jackson refere-se a esta categoria como *Trophy-isme*. (Jackson 2015).

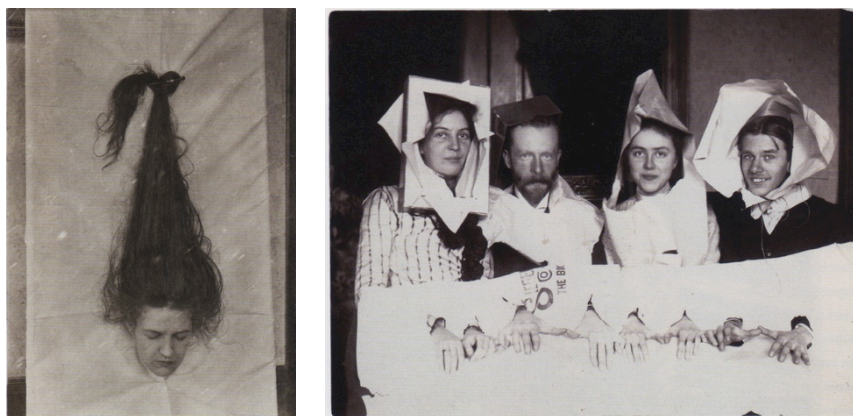


Figura 71 "Gelatin silver print c. 1910." Fonte: Greenough 2007, 32.

136 Cf. Fig. 40, 117, 150, 151, 152 e 160 do catálogo *The Art of the American Snapshot: 1888-1978* From the Collection of Robert E. Jackson.

137 A televisão, as máquinas de lavar e os frigoríficos, como se pode ver pelas imagens 168 e 169 do catálogo *The Art of the American Snapshot: 1888-1978* From the Collection of Robert E. Jackson, págs. 206 e 207.



Figura 72 "Our Bedroom", Page of albumen and gelatine silver prints from an anonymous family album, 1892. Fonte: Greenough 2007, 28.



Figura 73 "Gelatin silver Print, May 20, 1956. Fonte: Greenough 2007, 206.

Para além das características mencionadas, o catálogo permite-nos perceber, não só nesta secção mas também nas restantes, a influência da *Kodak*, analisando as estratégias da marca, os *slogans* popularizados em cada época e os cartazes que veicularam algumas das imagens de marca do *snapshot*. Neste capítulo sublinha-se a

influência da *Kodakerie*, dos panfletos, dos cartazes e da imagística disseminada pela empresa.¹³⁸

O segundo intervalo é designado *Quick, Casual, Modern* e compreende o intervalo de tempo entre 1920 e 1939. Sarah Kennel analisa este período, bastante marcado pelo progresso tecnológico, destacando os aperfeiçoamentos introduzidos na tecnologia fotográfica, entre os quais se destacam as câmaras mais pequenas e mais económicas¹³⁹, os filmes mais rápidos, o surgimento da película de 35 mm, a mudança do visor do peito para o olho e a comercialização do *kodachrome*. A autora refere também as novas estratégias e abordagens de representação, sobretudo de auto representação, traduzidas num aumento da consciência das potencialidades do *medium*, bem como das suas vicissitudes técnicas. É neste período entre guerras que surgiriam alguns dos importantes avanços tecnológicos que viriam a definir aquilo que hoje conhecemos como *mass-culture*, ou cultura das massas.

A juntar a estas mudanças, a crescente mercantilização do automóvel aproximou as distâncias e proporcionou uma aceleração de praticamente todas as esferas de vida. Como consequência dessa precipitação ocorre uma fragmentação que é por um lado confirmada pela fotografia, na sua capacidade de capturar e congelar um momento na corrente temporal, mas simultaneamente apaziguada, ao perpetuar esse momento fugaz no tempo. A relação com este *medium* intensifica-se tanto por parte do utilizador, que explora novos pontos de vista, olho-de-pássaro e olho-de-verme (influenciados pelas fotografias obtidas do céu), novos ângulos, novos enquadramentos, a fotografia a cores ou as, tão em voga, silhuetas, como por parte do produtor e do consumidor. Este último segue os reptos da indústria fotográfica, que avança com estratégias ferozes de incentivo à prática, como os manuais técnicos ilustrados ou os guias e os roteiros com os *spots* fotográficos assinalados inteligentemente pela *Kodak: Picture Ahead*, ou *Kodak as you go*.

138 Cf. Capítulo 2.2 deste estudo.

139 A Kodak Argus Model A, foi introduzida em 1936, a um preço realmente acessível de 12.5\$.

A mistura das anteriores convenções de representação, patentes no período designado de *Photographic Amusements*, com uma auto consciência da modernidade e com a vontade de auto representação, produziu resultados como os que se podem observar na Fig. 75.



Figura 75 “Silhouettes Ooh” Phi-oh meeting”, gelatina silver prints, August 7, 1931. Fonte: Greenough 2007, 78.



Figura 76 Detalhe de uma fotografia de registo, mostrando o conjunto ao lado exposto, com a respectiva legenda *The Art of the American Snapshot*, National Gallery, 2007. Fonte: © Diane Waggoner/ National Gallery.

Como resultado de todas estas transformações, as práticas fotográficas amadoras começam a revelar os fundamentos da modernidade e a tornar visíveis as suas linhas estéticas, incentivando os erros e falhas anteriormente criticados, numa tendência que começava já a delinear o princípio da abstração. Por outro lado, é também nesta altura que se começa a instituir a prática de tirar fotografias como parte integrante dos rituais sociais, traço que doravante será marcante na estética fotográfica.



Figura 77 “Gelatin silver print, 1920.” Fonte: Greenough 2007, 83.

O terceiro intervalo é designado *Fun under the shade of the mushroom cloud* e engloba o período desde 1940 a 1959. No texto que o analisa, a curadora Sarah Greenough dá-nos uma visão de um momento crucial na história da América, apelidado de *Picture Age*, que começa na bonança próspera do pós-guerra e termina no período negro do McCarthyismo. Pontuado com referências históricas e visuais, a autora descreve as inúmeras transformações tecnológicas que continuavam a marcar o passo da evolução do *medium* fotográfico, agora beneficiado pelos imperativos bélicos do período anterior. O *flash* integrado veio desvendar as *New Indoor Thrills* (Fig. 79 e 80), a *Kodacolor* veio viabilizar a fotografia a cores (Fig. 83), o formato quadrado veio incrementar a variedade de formatos disponíveis para os amadores, e em 1947 o surgimento da *Polaroid* veio permitir o instantâneo sem o “we do the rest”. Esta nova tecnologia fotográfica, sem precedentes históricos até então, vem dar resposta a uma vontade de aceleração do processo fotográfico capaz de acompanhar o ritmo acelerado da modernidade.



Figura 79 “Gelatin silver print 1950”
Fonte: Greenough 2007, 157.



Figura 80 “Gelatin Silver Print, May 9, 1954,”
Fonte: Greenough 2007, 157.

Este período caracteriza-se, mais do que por qualquer outro sentido, pela visão, por meio da televisão, da abundante publicação de revistas e das publicações dos clubes fotográficos. É também neste período que instituições como o NYMoMA começam a dar visibilidade ao *snapshot*, e que acontecem as importantes exposições

The American Snapshot, em 1944, apontada pela grande maioria dos estudos como a primeira exposição deste género fotográfico, e também *The family of Man*, em 1955.

Consequente e causalmente é também neste período que os fotógrafos profissionais começam a valorizar a estética do *snapshot* e a apropriar-se de alguns elementos formais desta linguagem fotográfica, que por sua vez ganha um renovada força, reconhecendo e tirando partido das, até então consideradas falhas, como se pode ver, na Fig. 81 a sombra do fotógrafo não só a ser integrada na composição, como a valorizar o ato fotográfico em si, e a ser aproveitada como elemento formal e por vezes humorístico.

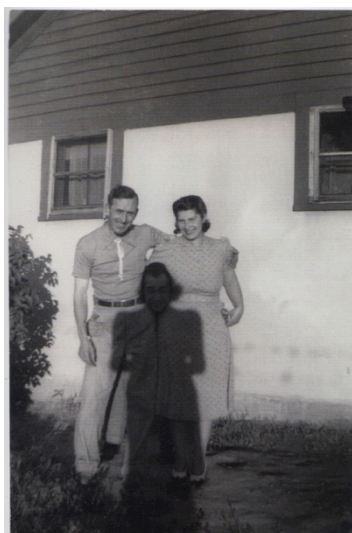


Figura 81 "Gelatin silver print 1940s" Fonte: Greenough 2007, 191.



Figura 82 Detalhe de uma fotografia de registro, ilustrando o texto separação entre épocas. *The Art of the American Snapshot*, National Gallery, 2007. Fonte: © Diane Waggoner/ National Gallery.

A encerrar este estudo temos o último intervalo que compreende o período entre 1960 e 1978, intitulado *When the earth was square* com ensaio de Matthew S. Witkovsky. O texto relata a consolidação das transformações que tinham tido início nas últimas décadas, e que segundo o autor só atingem a sua maturidade na década de 60, naquilo que ele designa de quarta geração do *snapshot*. Com quase um século de história, muitos praticantes, seguidores e a atenção das instituições culturais e dos artistas, o *snapshot* atravessa uma fase de grande permissividade temática e, segundo Witkovsky, até de vulgaridade. A década de 60 e 70 assiste à sobreposição de imagens públicas e privadas num fenómeno caracterizado por Andy Warhol como era em que toda a gente teria os seus 15 minutos de fama. Em termos sociais, este período foi

marcado por acontecimentos de grande relevo que «permanently altered the American media landscape [...]». (Witkovsky in Greenough 2007, 232) O registo em direto do assassinato do presidente John F. Kennedy em 1963; a aterragem do homem na lua em 1969; a cobertura em direto da guerra do Vietnam entre 1955 e 1975 e, numa dimensão completamente diferente, mas de igualmente grande impacto, a transmissão do primeiro *reality show* em 1973 ultrapassaram todas as barreiras do anteriormente considerado possível e visivo. A América entrava assim na fase em que «nothing is sacred yet everything is ritualized» (Witkovsky in Greenough 2007, 23).

Em termos da tecnologia fotográfica, a cor passou a dominar a prática da generalidade dos utilizadores, juntamente com o formato quadrado introduzido pela *Instamatic* em 1963, e pela *Polaroid* em 1972, delineando novas práticas, verdadeiramente instantâneas, e uma nova estética. A fotografia imiscui-se em virtualmente todas as esferas da vida quotidiana e o registo fotográfico deixa de incidir só sobre os eventos memoráveis para captar todos os aspetos do dia-a-dia, dominado por uma abordagem casual.

Para além de expor todas estas alterações, Witkovsy analisa ainda a influência do «[M]essianic burden» (Witkovsky in Greenough 2007, 247) do *snapshot* na prática artística de autores como Diane Arbus, Vitto Acconci, Christian Boltanski, entre outros. O autor destaca a inadequação das imagens selecionadas da coleção de Robert E. Jackson, para ilustrar o período em questão, dado que estas não integram aspetos,

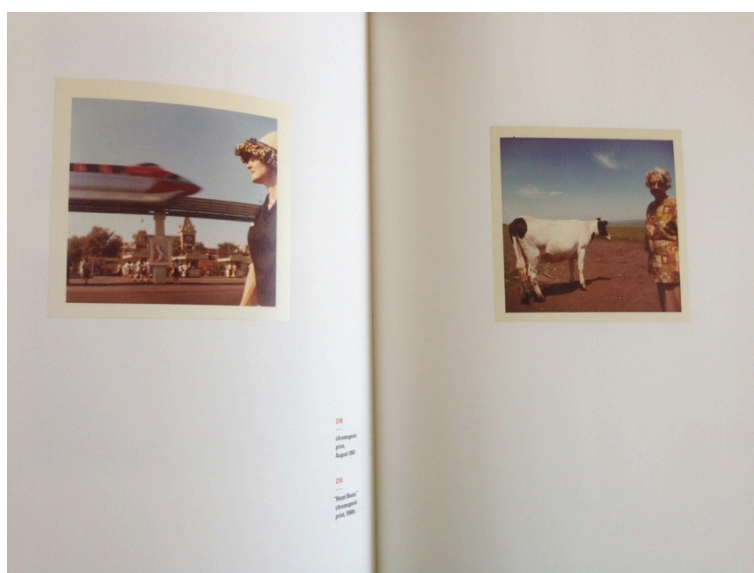


Figura 83 Fonte: Greenough 2007, 254 e 255.

como por exemplo, a diversidade racial existente na América, alertando para a impossibilidade de se construir uma História em imagens.

Os registos desta secção traduzem a banalidade resultante da excessiva ubiquidade que se seguiu à *Picture Age*.



Figura 84 Fonte: Greenough 2007, 259.

O catálogo contém ainda um posfácio do colecionador, onde expõe os motivos que, na sua perspetiva, são responsáveis pelo interesse neste género de fotografia por parte daqueles que não estão envolvidos no contexto de representação das mesmas, e onde procede também aos agradecimentos a todas as pessoas envolvidas.

Embora utilizando o *snapshot* de um modo ilustrativo da análise que se pretende levar a cabo, destituindo-o da sua liberdade interpretativa, esta exposição e catálogo respetivo constituem-se como um marco importante no processo de reconhecimento e validação do *snapshot* como uma prática fotográfica distinta e digna de estudo e consideração pela comunidade de estudiosos da temática fotográfica. Apresentando um conjunto de cerca de 200 fotografias, a cores e a preto e branco, numa grande variedade de formatos, esta é, sem dúvida, o exemplo mais variado e demonstrativo dos casos selecionados para este estudo aprofundado das exposições de fotografia do privado.

4.2.4. *Instants Anonymes*, 2008: *Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg*.

A exposição *Instants Anonymes* foi realizada em 2008 no *Musée d'Art Moderne et Contemporain*, MAMC, em Estrasburgo, destacando-se no âmbito deste estudo, por se realizar no continente europeu. Este contexto, menos prolífico em exposições de *snapshots* do que o americano, tinha contudo já acolhido *Forget me not* em 2004 no Van Gogh Museum em Amsterdão, e visto o começo da iniciativa *Photo Trouvé* em 2006, que resultaria numa exposição na *Maison de la Photographie Robert Doisneau* em Paris.

Comissariada por Sylvian Morand, esta exposição mostrou ao público mais de 800 fotografias originais e anónimas, provenientes de várias fontes, como colecionadores particulares, arquivos familiares, coleções públicas, coleções de artistas e mercados de velharias.



Figura 85 Vista da exposição *Instants Anonymes*, Museu d'Art Moderne et Contemporain, 2008. Fonte: © Sylvian Morand

Segundo o curador, esta é uma das maiores mostras do género num museu de arte contemporânea, e na qual, acrescentamos nós, o anonimato das imagens é levado ao rigor extremo: «Près de huit cents photographies sans indication de lieu, de date, de nom et d'auteur, ont été collectées pour l'exposition et présentées selon des regroupements illustrant l'apparente banalité et la stéréotypie de leurs thématique.» (Pijaudier-Cabot in Chèroux 2008, 9).



Figura 86 Vista da exposição *Intants Anonymes*, Museu d'Art Moderne et Contemporain, 2008. Fonte: © Sylvain Morand

A Fig. 86 mostra-nos a disposição das fotografias no contexto da exposição, organizadas como podemos ver por grupos temáticos, tal como referido por Pijaudier-Cabot, e expostas nos seus formatos originais, naturalmente uma vez que se tratam das provas originais.¹⁴⁰ Para além destas, existiam também algumas reproduções, realizadas no âmbito do projeto de conceção da exposição, impressas em vinil e ampliadas, de modo a diferenciarem-se do *corpus* da exposição e a assumirem-se como *décor*. De acordo com Sylvain Morand, as fotografias expostas reportam maioritariamente ao período entre 1930 e 1960, mas «Avec des incursions dans le XIXème et dans le période contemporaine car cette pratique a toujours existé.» (Morand 2014, Entrevista anexo 8). Podemos apenas adivinhar a datação das imagens através de elementos temporalmente marcados presentes nas fotografias, como o vestuário, os automóveis ou o tipo de construções. Podemos supor pelas colorações de certas fotografias que se tratará desta ou daquela técnica, e portanto remeter para o seu período dominante, contudo não podemos ter a certeza porque não nos é dado em nenhum momento na exposição, nem no catálogo, nem nos anexos, a indicação da data da realização, ou da técnica. Estas são efetivamente fotografias silenciosas no seu anonimato, que nos permitem toda a liberdade de construir as nossas próprias narrativas evocativas. De resto, esses são os objetivos da exposição «D'une part

140 Uma prova original é feita a partir do negativo original e datando do período em que a fotografia foi tirada. Na gíria dos colecionadores estas são por vezes chamadas *vintage prints*.

démontrer qu’une image est autre chose que ce qu’elle représente et d’autre part qu’elle est capable de susciter des émotions en dehors de toute définition et explication» (Morand 2014, Entrevista anexo 8)



Figura 87 Vista da exposição *Intants Anonymes*, Museu d'Art Moderne et Contemporain, 2008. Fonte: © Sylvian Morand

Se compararmos este catálogo com os outros exemplos já aqui analisados, temos que: em *Snapshots*, a página tinha apenas a reprodução da fotografia e a numeração, que remetia para uma lista no final com a indicação da técnica, da data por vezes aproximada, e de onde provinham; de modo semelhante em *Other Pictures* as fotos são as únicas protagonistas da página branca, apenas com uma numeração que remete para o local de aquisição, a data aproximada e onde se transcreve as inscrições incluídas no verso; em *Intants Anonymes*, nenhum desses dados é facultado, apenas o *copyright* de algumas imagens incluídas no catálogo, especialmente no âmbito dos textos. Este anonimato, ou orfandade, para utilizarmos o adjetivo do nosso título, é pretendido a fim de potenciar o carácter evocativo deste género de fotografia, transportando a sua receção privada para uma receção colectiva, como refere Thierry Laps: «Déplacées de leur contexte, les images sont si communes qu’elles créent dans ce glissement un espace de projection de notre propre histoire, ces familles deviennent les nôtres, dans une sorte de reconnaissance générique.» (Laps in Chèroux 2008, 123). Na continuação da persecução deste objetivo, também não foi facultado ao visitante da exposição qualquer tipo de enquadramento histórico ou

técnico, «Pour laisser libre court à l’imagination du spectateur confronter à une image anonyme (et qui doit le rester) afin de comprendre pourquoi ces images sans contexte historique et technique ont un tel pouvoir évocateur.» (Morand 2014, Entrevista anexo 8)

No caso concreto do catálogo, embora reflita o mesmo pressuposto subjacente à exposição, conta desta feita com os contributos dos vários autores, que nos abrem novos horizontes de fruição e compreensão da fotografia do privado, transformada em anónima quando despojada do seu contexto original, e transposta para o contexto da exibição pública. Estes textos revelam-se uma mais valia, constituindo um significativo acervo de reflexão sobre a fenomenologia e a ontologia da fotografia, sem contudo condicionar a leitura que o visitante ou leitor é livre de fazer.



Figura 88 Fonte: Morand, 2008, 102 e 103.

A Fig. 88 reproduz uma dupla página do catálogo, onde podemos observar a organização temática anteriormente referida, e a revisitação de um dos *standards* da fotografia do privado: a inclusão da sombra do fotógrafo no enquadramento fotográfico. Nada é acrescentado a este conjunto de imagens. Nem título, nem separador. As fotografias organizadas sob a mesma categoria, intensificam o seu valor, constituem-se como reforço umas das outras, concentrando-as ao ponto de permanecerem já só enquanto símbolo. Um símbolo representativo de uma situação, de uma lembrança e como tal passíveis de reconhecimento e evocação.



Figura 89 Fonte: Morand 2008, 90 e 91 .

De modo semelhante, a Fig. 89, mostra-nos novamente uma dupla página representando outro motivo típico deste género. Neste caso estão colididas cenas de interior, só viáveis quando as películas mais sensíveis, associadas ao *flash*, permitiram fotografar os interiores mal iluminados das casas, os ambientes verdadeiramente privados. Todas as fotografias, à exceção de duas, apresentam um tom azulado que nos remete para a técnica da cianotipia. Esta técnica foi desenvolvida em 1843 por Sir John Herschel, e teve na segunda metade do século XIX o seu apogeu. O conjunto das fotografias retrata pessoas sozinhas, em cenas habituais de leitura ou de descanso mas também em poses mais encenadas. Destacam-se duas fotografias de conjunto sendo que uma delas é uma sobreposição. O retrato mais à esquerda revela ainda as convenções da fotografia de estúdio, apresentando três mulheres que poderão ser três gerações da mesma família, em pose frontal perante a câmara e com a presença de elementos decorativos, também eles típicos da fotografia de estúdio. As mulheres surgem representadas em maior quantidade do que os homens, e numa das fotografias (página da direita, em baixo) vê-se uma senhora, com o olhar perdido sobre a mesa, revelando já uma idade avançada, atrás da qual se perfilam uma série de outras fotografias de crianças e jovens penduradas na parede. Aí estão ainda calendários e termómetros naquilo que poderá, intencionalmente ou não, ser uma referência simbólica à passagem do tempo e à sucessão geracional. Duas das dez fotografias representam uma mulher com um animal de estimação, um gato, naquilo que também é incontornavelmente um *standard* deste género: a representação dos

animais domésticos. No seu conjunto, estas fotografias podem ser vistas como uma álbum dos vários elementos e gerações da família: a família universal, ou *The Family of Man*, se quisermos.



Figura 90 Fonte: Morand 2008, 94 e 95 .

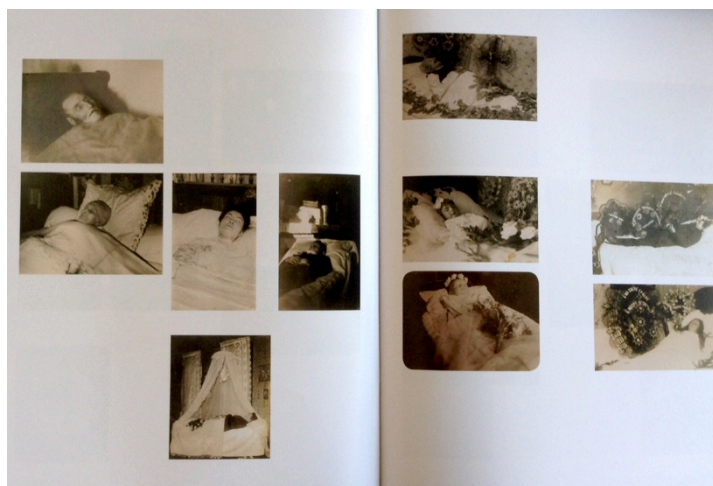


Figura 91 Fonte: Morand 2008, 98 e 99.

Nas Fig. 90 e 91 facilmente identificamos mais dois *standards* da fotografia do privado: o *DIY porn*, como referia Mia Fineman (2000, n.p.), e a fotografia *post mortem*. Sobre a primeira não há muito a acrescentar, uma vez que a democratização da fotografia, com os aparelhos de baixo custo e o processo de fotoprocessamento da

Kodak, só veio asseverar uma tendência já existente de registo de circunstâncias de pendor sexual, mais ou menos explícitas.

A prática da fotografia *postmortem*, representada na Fig. 91, sucede uma vasta tradição de culto aos mortos, da qual há registos ao longo dos vários períodos da história. O primeiro daguerreótipo *postmortem* foi realizado em 1841, (Guynn 2008, 1164) apenas dois anos após o surgimento da técnica, e revela as crenças e necessidades sociais da época. Em meados do século XIX as taxas de mortalidade de bebés e crianças eram consideráveis, mas atendendo à percepção da morte como a vontade de Deus, esse momento era visto com maior naturalidade. Assim que, muitas vezes era só no falecimento que os familiares registavam fotograficamente a “aparência” do ser, mesmo este já tendo partido. «By 1850 almost any family that desired an image of their dearly departed could afford the cost of approximately 25 cents for a daguerreotype.» (Guynn 2008, 1164) Se excluirmos o elemento macabro que hoje se associa a este tipo de práticas, a fotografia *postmortem* servia funções em quase tudo semelhantes aos outros géneros fotográficos. Para além de ser uma forma de consolo para os que permaneceram, servia como mediador para partilhar as narrativas à volta da morte de determinado indivíduo, aos familiares e membros do círculo privado. Uma forma de prolongar em certa medida a vida, tendo a fotografia como vicário do defunto. *Secure the shadow 'ere the substance fade*, era um *slogan* comum para esta forma de epitáfio. Fazer de conta que ainda estavam vivos ou a dormir era uma das formas mais comuns neste tipo de representações. Também se realizavam fotografias sem encenação, onde o defunto se encontrava depositado no seu leito de morte, ou mesmo no caixão¹⁴¹. As dez imagens incluídas na Fig. 91 retratam idosos e crianças, naquele que seria o seu último sono. Esta prática manteve-se, acompanhando os desenvolvimentos das várias técnicas até meados do século XX, quando a tecnologia fotográfica começou a ser uma realidade presente na maioria dos lares, não faltando, já, fotografias das várias fases.

Apesar de ter caído em desuso, este continua, em todo o caso, a ser uma temática bastante prolífica, ao evidenciar a já de si grande proximidade da fotografia

141 A evolução deste motivo reveste-se de uma série de praxis enraizadas nas crenças e costumes desta época. Para informação mais aprofundada cf. Ruby, Jay. 1995. *Secure the shadow: Death and Photography in America*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

com a morte, e de no mínimo salvar do esquecimento pela aparência (Bazin 1992, 14). Contudo, como nos alerta o curador Sylvain Morand, ao confiarmos esta tarefa ao aparelho fotográfico, dispensamo-la à memória, permanecendo assim as imagens como “certificados de memória” guardadas nas suas embalagens e condenadas ao esquecimento. É aí que entram os curadores, ou pelo menos é assim que gostam de se ver, protagonizando um resgate para um novo ciclo de existência, uma vida após a morte. É nessa “outra vida” que se encontram as fotografias expostas no MAMC. «Ces images d’un assé proche deviennent des icônes de la mémoire, de toutes les mémoires, et déclenchent un processus d’appropriation individuel.» (Morand 2008, 14).

Joelle Pijaudier-Cabot justifica a pertinência de uma exposição desta natureza no âmbito de um museu de arte moderna e contemporânea do seguinte modo:

C’est donc dans entre-deux, entre un regard patrimonial chargé d’affects et une attention aux transformations actuelles des chemins de la création que doivent être regardés ces étranges corpus d’image anonymes qui accèdent au statut d’art, par le choix, teinté d’une part de hasard, qui a présidé à leur rassemblement. (Pijaudier-Cabot in Morand 2008, 9).

Esta exposição, talvez pela sua novidade em território Europeu, talvez pelo edifício que a acolhe, talvez pela sua anonimidade muda, não colheu uma grande apreciação por parte da crítica. Mas também dificilmente algum projeto arrojado e que, mesmo sem pretender, expande os limites de uma determinada disciplina, foi bem acolhido logo desde início. Esta exposição aflora a questão particularmente sensível da autoria, tão cara ao mundo artístico. Em baixo transcrevemos um comentário¹⁴² que ilustra precisamente a necessidade que ainda assiste, de associar um nome aos trabalhos expostos num espaço consagrado como *O Museu*:

La visite terminée, il nous apparaît qu’il aurait été plus juste de consacrer cette entière exposition à l’oeuvre de Céline Duval qui, seule, développe autour de la photographie amateur (et pas seulement) un réel travail en la collectant de manière systématique, la traitant et la renvoyant au public à travers ses éditions ou vidéos. (S.I.)

142 <http://rue89.nouvelobs.com/2008/08/22/instants-anonymes-la-photo-amateur-revisitee-a-strasbourg> Acedido a 10 março 2014.

Quando questionado por nós se considerava que a exposição tinha sido um sucesso, o curador Sylvain Morand responde: «Pleinement même si certaines personnes étaient avides d'explications car ils considèrent qu'un musée doit avoir un rôle pédagogique. Mais la majorité des visiteurs se sont laissés «bercer» par les images sans date, lieux, etc.» (Morand 2014, entrevista), Morand acrescenta ainda:

Beaucoup de gens, y compris des artistes des conservateurs des auteurs ou des critiques d'art ont besoin (par sécurité ?) de se relier à un cordon donc de codifier, d'analyser de sacraliser. Mais une autre voie consiste à simplement essayer de ressentir sans intellectualiser. Ce n'était pas une exposition «intellectuelle» mais émotionnelle. (Morand 2014, Entrevista em anexo 8)

Juntamente com as imagens anónimas expostas no grande álbum da família dos homens, esta exposição contemplou ainda o trabalho de dois artistas que trabalham as temáticas da fotografia do privado e dos arquivos de família, Céline Duval e Patrick Bailly-Maître-Grand, que através de projeções e instalações trazem, em certa medida, o cunho autoral tão reclamado por algumas vozes menos esclarecidas.

4.2.5. Ana Maria de Sousa e Holstein Beck – Álbuns de Família, 2014: Arquivo Municipal de Lisboa, Fotográfico.

De 10 de outubro de 2013 a 4 de janeiro 2014 teve lugar no *Arquivo Fotográfico de Lisboa*, parte integrante do Arquivo Municipal de Lisboa, a primeira exposição de fotografia do privado nesta instituição, intitulada *Ana Maria Holstein Beck – Álbuns de Família*, comissariada por Luis Pavão e Paula Figueiredo Cunha.



Figura 92 Vista da Instalação da Exposição *Ana Maria Holstein Beck – Álbuns de Família*. Fonte: ©Arquivo Municipal de Lisboa/Fotográfico.

Esta exposição resulta do trabalho de investigação dos responsáveis e técnicos do *Arquivo Municipal de Lisboa* sobre um conjunto de 16 álbuns doados pelos descendentes da família Holstein Beck, e compilados ao longo de 44 anos por Ana Maria José Francisca de Paula de Sousa e Holstein Beck (1902-1966). Organizados cronologicamente e cuidadosamente legendados, os álbuns cobrem o período de 1912 a 1956, e perfazem um total de 5900 fotografias, na sua maioria realizadas por Ana Maria De Sousa e Holstein Beck, mas onde se encontram também retratos da própria, em resultado, provavelmente, da transmissão da câmara fotográfica a outros membros da família presentes. Estes álbuns contêm também fotografias comerciais, adquiridas a fotógrafos locais, nas muitas viagens da família, fotografias realizadas pelo

filho Diogo de Sousa Holstein Manoel (1930-1984), e fotografias trocadas com os convivas, de modo a proporcionar diferentes ângulos das mesmas cenas representadas nos álbuns.

Os aspetos que envolvem esta doação bem como a instituição à qual foram doados, conferem a este caso de estudo diferenças intrínsecas face aos anteriormente apresentados. Como refere Maria Mantero Morais, «A doação dos álbuns ao Arquivo da Câmara Municipal de Lisboa transfere as fotografias do circuito familiar restrito para uma ampla circulação de ideias enquadradas num discurso científico ou artístico.» (Morais in Cunca e Pavão 2014, 129). Esta transferência verificou-se também nos outros quatro casos selecionados para estudo, porém o que não se verificou foi o conhecimento de todo o contexto envolvente, bem como o contingente representado, aqui garantido pelas inscrições e legendas nos álbuns e pela participação da família no processo da transferência destes objetos fotográficos. Como explica Paula Cunca: «Este estudo é claramente uma invasão de uma privacidade [...] Na verdade, é uma invasão autorizada pela família», acrescentando ainda as motivações dos doadores para proceder desse modo «que reconhece[m] nas imagens da sua privacidade um suporte de relevância para o estudo da sua própria história, quando entregue nas mãos de investigadores ou à guarda de uma instituição, a sua coleção de fotografias.» (Cunca in Cunca e Pavão 2014, 56). Para além desta diferença fundamental, acrescenta-se que a presente exposição teve lugar num Arquivo, e não num museu ou galeria à semelhanças das anteriores. A função primeira do Arquivo passa, e passou também neste caso, por proceder ao levantamento e mapeamento do espólio, de modo a proceder à identificação dos 16 documentos compostos, os álbuns de família, e os documentos simples neles contidos. Em paralelo com este processo foram desenvolvidos os procedimentos técnicos de limpeza, estabilização e condicionamento dos mesmos, e em caso de necessidade, aos restauros. O passo seguinte passou por criar uma base de dados desta coleção, disponibilizada ao público de diversas maneiras. Todos estes procedimentos foram naturalmente acordados com a família através de um protocolo de doação, que atribui ao Arquivo Municipal a posse dos documentos, com as devidas restrições à utilização das imagens. No caso dos álbuns de Ana Maria Holstein Beck, dada a pertinência da informação neles contida, a consistência e a qualidade do registo fotográfico, justificou-se a disponibilização da

coleção através de uma base de dados digital, disponível via *Internet*, bem como da realização da exposição e catálogo, em análise.

Pelo exposto, a seleção de cerca de 120 fotografias em exibição, que não são de modo nenhum semelhantes às integradas nas restantes exposições analisadas, não é anónima, nem tão pouco amnésica, já que conduz a uma leitura pelas vivências privadas deste grupo privilegiado, que intercepta frequentemente momentos históricos determinantes na História do país e mesmo do mundo. É exemplo disso a queda da monarquia, o exílio da Família Real em Inglaterra, as duas Guerras Mundiais, o regime ditatorial, e todo um percurso que acompanha a mudança de mentalidades da sociedade, particularmente visível no papel atribuído à mulher e à criança.

Num aspeto que consideramos curioso e quase uma viragem, Paula Cunha atribui o anonimato aos observadores dos registos que desta forma se tornam públicos «Assim sendo, ficamos [o Arquivo] na posse de indícios de um espaço privado, outrora resguardado dos olhares estranhos e agora expostos aos olhares vorazes dos observadores anónimos, sem laços de afetividade com os fotografados.» (Cunha in Cunha e Pavão 2014, 56). Contrariamente aos museus supra, o Arquivo, ao proceder a uma identificação exaustiva dos representados e dos representantes, procede a uma inversão objetual, em que passam a anónimos aqueles que não se integram no grupo anteriormente identificado.

Ana Maria Holstein Beck levou a cabo, ao longo dos 44 anos que os álbuns abrangem, um trabalho que podemos considerar no mínimo devocional, à fotografia e à família, num belíssimo exemplar de trabalho autobiográfico, «um diário ilustrado do tempo vivido» (Manoel in Cunha e Pavão 2014, 33), ou como refere Maria Mantero Morais, «o registo visual dos acontecimentos a partir da vivência pessoal complementado pelas legendas, e a extensão no tempo do registo, podemos dizer que o conjunto dos álbuns constitui um diário mas também uma autobiografia que vai tomando consistência com o passar dos anos.». (Morais in Cunha e Pavão 20014, 129)



Figura 93 Vista da instalação da Exposição *Ana Maria Holstein Beck – Álbuns de Família*. Fonte: ©Arquivo Municipal de Lisboa/Fotográfico.

Pelo exposto, os documentos incluídos na exposição e catálogo são verdadeiros testemunhos plurais que se podem abrir à investigação histórica nas suas várias vertentes, sociais, políticas, estéticas, do gosto, das ideias das mentalidades, mas também objetos de análise de diferentes áreas das Ciências Sociais, como destaca Ana Saraiva.¹⁴³ Mais do que isso são objetos da cultura material que atestam tudo aquilo que descrevem, por via da indiciabilidade fotográfica, mas também pelas potencialidades de desenvolvimento narrativo atribuídas ao álbum de família, tão bem representado nestes exemplares.

Apesar das exigências de rigor científico, numa exposição desta natureza, numa instituição pública de carácter cultural, as abordagens feitas a este espólio poderiam ter sido diversas. Fossem talvez outras as pessoas a conduzi-las, como refere Paula Cunha na entrevista que nos concedeu, e fossem outras as circunstâncias do Arquivo. Mas, tal como em muitos outros casos, as contingências ditam muitas vezes os rumo dos acontecimentos, e dado que o Arquivo Municipal tinha na altura um apoio da *Epson*, as fotografias apresentadas na sala do piso de baixo da exposição consistem em ampliações digitais «apresentadas em molduras, salientando a sua qualidade

143 (Saraiva in Cunha e Pavão 2014, 43)

fotográfica», tal como nos referem Luis Pavão e Paula Cunha na brochura disponibilizada na altura da inauguração da exposição. No piso de cima, a exposição apresenta um carácter mais intimista, onde se expuseram as provas originais, devidamente protegidas termicamente e com a iluminação apropriada, em conjunto com elementos mais cenográficos, resultado de ampliações de detalhes das fotografias em vinil. Para além disso, foram ainda disponibilizados para consulta computadores com acesso à base de dados digital para visualização da coleção na íntegra, se assim o desejasse o visitante.



Figura 94 Vista da instalação da Exposição Ana Maria Holstein Beck – *Álbuns de Família*. Fonte: ©Arquivo Municipal de Lisboa/Fotográfico.

O catálogo da exposição, não disponível na altura em que esta esteve aberta ao público por restrições financeiras, apresenta-se com um complemento fundamental à compreensão e estudo desta coleção.

Tal como cumpre a um Arquivo, o catálogo agrupa os diversos aportes teóricos através de textos de investigação crítica: *O álbum de fotografias de família numa história de si*, da autoria de Paula Cunha; de análise técnica: *Olhar os álbuns de família*, de Luis Pavão; de enquadramento histórico: *A família Real e a aristocracia nas imagens dos álbuns de Ana Maria Holstein Beck: Sorrisos em tempo de lágrimas*, de Eduardo Nobre, e de rememoração afetiva: *Coleção de álbuns de fotografias de Ana Maria José Francisca de Paula de Sousa e Holstein Beck e de Diogo de Sousa e Holstein Manoel*,

seu filho, de Francisco d'Orey Manoel, neto de Ana Maria. Este último texto introduz a componente afetiva fundamental, como já vimos, para aceder ao *corpus* da fotografia do privado, criando uma cenografia de afetos que emoldura doravante a leitura destes álbuns. São palavras evocativas que remetem para as fotografias, que por sua vez remetem para as palavras:

No final do almoço, a Avó fumava sempre um cigarro, “prazer” que, muito cedo, lhe tinha sido inculcado pelo seu Pai. Ao ver as jovens Palmelas serem iniciadas num vício reservado apenas ao “sexo forte”, a sociedade lisboeta da época escandalizou-se. Terminado o almoço, subíamos as escadas para a sala do primeiro andar, onde as duas vitrinas com bichos de loiças faziam as nossas delícias. Ao fundo, a secretária da Avó preenchida por um conjunto de peças em metal amarelo luzidio (constituído por um tinteiro e diversos suportes para papéis timbrados, lápis e canetas). Neste lugar passava longos períodos a ler e a escrever. Foi aí que, sem dar pelo tempo passar, organizou alguns dos seus álbuns de fotografias. (Manoel in Cunha e Pavão 2014, 25).

E é sem dúvida um privilégio poder ter o nosso olhar guiado pelas memórias de um neto que ainda consegue estabelecer a ponte da memória e o conteúdo desta *estória* ilustrada.

O contributo do especialista em história e processos fotográficos, Luis Pavão, permite-nos perceber as técnicas, formatos, tamanhos, tipo de rolo, e forma de impressão que caracterizam esta coleção.



Figura 95 Fonte: Cunha e Pavão, 2014.

Todas as provas foram fotografadas em película, tal como era característico das câmaras amadoras de pequeno formato que a família possuía, e que podemos ver em várias fotografias na coleção, em particular nas Figs. 95 e 96. Utilizados em rolo, os formatos mais comuns eram o 120 e o 620, revelados em grupos de 12 e 16 fotografias. As dimensões variavam entre o 4,5 X 6 cm, o 6 X 9 cm e o 9 X 12 cm, impressas por contato (Pavão in Cunha e Pavão 2014, 92). Muito embora a ampliação comece a ser uma prática comum a partir de 1930, e as fotografias no álbum se estendam temporalmente até 1973, as provas de contato predominam sobre as ampliações. Este facto verifica-se sobretudo quando se trata da fotografia realizada pela família, não da fotografia comercial, adquirida nas viagens e presentes nos álbuns 7 e 9 «onde inclui fotografias compradas a fotógrafos locais, igualmente de pequeno formato com margem branca e aresta rendilhada e que cola nos álbuns ao lado das suas fotografias» (Pavão in Cunha e Pavão 2014, 84).



Figura 96 e 97 Fonte: Cunha e Pavão, 2014.

A variedade e atualidade temática são aspetos que caracterizam estes álbuns. Como se vê na Fig. 96 temos Ana Maria à direita, num vestido semelhante ao celebrizado pela *Kodak Girl*, com uma publicidade da *Kodak* no plano do fundo, que nos remete para a modernidade do conjunto. Outra imagem que também corrobora essa atitude atual e informada são as experiências com as silhuetas, Fig. 97, a estabelecer aqui uma ponte com a Fig. 75 e 76, onde se podem ver outros exemplos da influência dos panfletos publicitários da *Kodak* nas práticas amadoras. A temática da família marca os primeiros álbuns «uma família centrada num círculo social fechado e alargado com a presença de várias famílias que se relacionavam e reservado aos seus



Figura 101 Fonte: Cunca e Pavão, 2014.98. PT/AMLSB/BEK/001/000137 - 000145

A tematização do quotidiano continua através das fotografias que espelham as boas condições de vida desta família aristocrata através das fotografias dos carros (Fig. 102 e 103), dos cavalos, das várias propriedades da família. Mas surgem também as preocupações de caráter social, expressas nas ações humanitárias e de solidariedade, bem como preocupações estéticas: «É o caso das “falsas panorâmicas”, por exemplo. Ou das imagens que exploram a escala dos objetos. Ou, finalmente, das fotografias que abordam a temática e o gosto dos “salonistas”, como o pôr do sol e a contraluz.» (Castelo- Branco in Cunca e Pavão 2014, 124)



Figura 102 e 103 Fonte: Cunha e Pavão. 2014, 197 PT/AMLSB/BEK/003/001133 e PT/AMLSB/BEK/003/001159

Outro tema abordado neste estudo são os erros comuns que esta tecnologia, embora de fácil operabilidade, produzia. Boa parte desses erros eram motivados pelo caráter rudimentar dos aparelhos, alguns nem sequer tinham visor e aqueles que tinham não permitiam facilmente perceber a extensão que era captada no aparelho. Pavão aponta os erros mais comuns nesta coleção: a entrada de luz inusitada no rolo; os enquadramentos desviados; grupos com as cabeças cortadas; objetos que se interpõem involuntariamente na composição; duplas exposições, etc. O autor introduz uma leitura interessante acerca deste aspeto, ao salientar que «O seu interesse e gosto pelo processo fotográfico são inquestionáveis, até no preservar dos defeitos das imagens.[...] Ana Maria aceita e expõe o processo fotográfico, admitindo as suas insuficiências» (Pavão in Cunha e Pavão 2014, 92) Aspeto que não deixa de ser revelador de um certo caráter vanguardista, tão em sintonia com as opções modernas, de colecionadores e curadores ao valorizar as falhas fotográficas. Pavão explica também este gosto pelo erro,

Alguns destes erros já não acontecem com a fotografia digital e são desconhecidos dos jovens fotógrafos de hoje. A sua ocorrência confere às provas de Ana Maria a *patine* da fotografia analógica, remetendo-as para um contexto tecnológico passado. Os erros recordam-nos a dificuldade da fotografia inicial, sendo a maior o fotografar sem ver de imediato a imagem formada. Apenas alguns dias mais tarde, depois do trabalho no laboratório, era possível ver as imagens realizadas e nessa altura já era tarde para corrigir os

erros. Apesar da popularidade e da facilidade do manejo do instantâneo, a fotografia era uma aventura incerta. (Pavão in Cunha e Pavão 2014, 93)



Figura 104 Fonte: Cunha e Pavão, 2014, 91.
PT/AMLSB/BEK/002/000584



Figura 105 Fonte: Cunha e Pavão 2014, 91
PT/AMLSB/BEK/002/000406

4.2. Uma leitura transversal

Gostaríamos neste ponto de convenientemente salientar que a prática da fotografia do privado é uma jovem filha de uma jovem mãe, contando com pouco mais de um século. Se considerarmos que esta prática teve início, em teoria, com a revolução *Kodak* em 1888 através da disponibilização da primeira câmara às massas, ou em maior rigor em 1900, com o lançamento da *Brownie* a um dólar, o que verdadeiramente tornou a fotografia acessível ao consumidor médio, temos também de considerar, retroativamente, uma segunda revolução: a digital. Essa segunda revolução situa-se na década de 90 do século passado¹⁴⁵. Esta aporia pretende realçar o já longínquo tempo de 1990. Essa segunda revolução aumentou exponencialmente a prática fotográfica, e continua a dividir autores no que respeita à transformação da natureza e consumo da tecnologia. A desmaterialização que prometia o advento do digital levou alguns teóricos, no início do século XXI, a olhar justamente para os aspetos em risco de eminente desaparecimento. Deste modo Elisabeth Edwards e Janice Hart (2006), Joana Sassoon (2006) e outros surgiram em defesa dos aspetos materiais na cultura e análise da fotografia. É nesta esteira de valorização do passado, do analógico e do material, que surgem muitas das abordagens afins às que selecionámos para delimitar este estudo.

Curiosamente, apesar de identificarmos esta vontade de recuperação do que é material e tátil, as exposições analisadas continuam a recorrer às estratégias convencionais de valorização da componente visual, limitando a fruição multisensorial, nomeadamente a tátil, a fim de preservar e conservar a integridade dos espécimes fotográficos. Senão vejamos, à exceção de *Instant's Anonymes*, todos os casos estudados optaram pelos recursos tradicionais, moldura para os objetos parietais e vitrina para os objetos tridimensionais (Cf. Figs. 46,47,55,69,74,93,94). A exposição apresentada no Arquivo Municipal/Fotográfico, muito embora tenha também recorrido a estas soluções convencionais, recriou fisicamente alguns dos álbuns expostos, para serem passíveis de manuseamento pelo público, numa estratégia que

145 Embora os primórdios da fotografia digital remontem a 1960 com as experiências da Nasa. (Mitchell 1992, 11).

embora possa ser questionada, apresenta quanto a nós mais vantagens do que desvantagens, já que apesar de não se tratarem dos exemplares originais, emulam a experiência de manuseamento dos mesmos, enriquecendo-a e equiparando-a.

À exceção da exposição *Instants Anonymes*, todos os outros casos analisados inseriram legendas nas imagens expostas, individualmente ou em grupo. *Instants Anonymes* não apresenta qualquer legenda, nem na exposição nem no catálogo, mantendo-se leal à ideia de anonimato que esteve na conceção da exposição. Verificamos também em quase todos os casos a organização em pequenos *clusters* quer de natureza temática, quer cronológica, destacando, através da exposição individual, algumas imagens.

Relativamente à componente audiovisual, apenas as exposições *Instants Anonymes* e *Other Pictures* a incluíram, mas com trabalhos de artistas convidados, e apresentando-se demarcadamente fora do núcleo duro de exibição.

Os casos de estudo seleccionados para análise neste capítulo pretendem, de modo representativo, apresentar uma variedade proporcional às ocorrências deste tipo de exposições. Deste modo, seleccionámos três exposições em contexto americano, que continua a ser, como sabemos, o território mais fértil tanto na prática de instantâneos como no olhar curatorial e crítico a eles dedicados, duas em território europeu, uma em Estrasburgo e a outra, sintomaticamente, realizada em contexto nacional de um arquivo. cremos por isso ter ficado patente nas análises levadas a cabo neste capítulo, que a maioria das propostas curatoriais considera o *snapshot* desde a perspectiva das artes, tal como no caso da exposição *The Photographer's Eye*, organizada pelo pioneiro Szarkowski. Esta abordagem, embora importante na medida em que abriu as portas dos museus de arte ao *snapshot*, efectivamente considera as imagens, seleccionadas e apresentadas, como sendo uma exceção àquilo que normalmente é produzido dentro do género aí representado. Por outras palavras, o conteúdo apresentado é considerado excecional, e não representativo do género. Este aspeto é mais visível nas exposições que exibem fotografias de um só colecionador, como é o caso de *Other Pictures* e *The Art of the American Snapshot*, e não tanto em *Snapshots* ou *Instants Anonymes*. Como se pode ver no trecho da nota de imprensa em baixo o *snapshot* é considerado como “defining other”, importante para promover a

reflexão acerca da “real one”, para usarmos uma expressão semelhante à usada por Nickel, que é a fotografia artística, no âmbito dos museus.

The exhibition will consider photography’s status as a museum art by confronting the power of its everyday counterpart, the snapshot, in a way that will prove both provocative and visually delightful. At a time when society is questioning the truth-value of photographic technologies, this exhibition shows how the snapshot retains an aura of authenticity as an important document of human experience. (Nota de Imprensa da exposição *Snapshots*, em anexo)

Este contexto recorda-nos o adágio popular: “Entrar pela porta do cavalo”. Pode não ter sido pelos motivos mais dignificantes que o *snapshot* entrou nos circuitos artísticos de exposição, mas parece que foi justamente por esses que acabou por permanecer, e ao que parece veio para ficar.

Outra das razões apresentadas para a entrada do *snapshot* nestes circuitos, prende-se com a possibilidade que este género lhes faculta de diversificar a oferta, e por meio disso chegar a novos públicos (Galani e Moschovi 2013, 174). «*Snapshots* is the first exhibition to explore amateur, domestic photography in a museum context, examining the borderline between what museums display and what visitors might themselves create with a camera» (Nota de imprensa da exposição *Snapshots*, anexo 3). Esta estratégia é assim representativa da tentativa de chegar a novos públicos através da aproximação dos conteúdos expostos, àqueles que visitam as exposições. Um prelúdio que se tem vindo a consolidar nos últimos anos através da introdução do “public generated content” em exposições desta natureza. Sobre este aspeto falaremos mais no capítulo que se segue.

Outro aspeto comum às exposições analisadas é o carácter equalizador conferido pelos modos de apresentação adotados:

Homogeneity was also re-enforced by the mash-up-style presentation, as the uniformity of the presentation and decontextualization of the images seemed to equalize and flatten all of the submissions, reducing them to flickering impressions of somebody else’s everyday, despite the fact that the photographers’ personal information, tastes, and pursuits were retraceable (Galani e Moschovi 2013, 177).

Esta equalização pode ser adequada para responder aos objetivos democráticos das referidas instituições, contudo ao fazê-lo estão a suprimir alguns dos

mais importantes traços caraterísticos do *snapshot*. É como querer expor um fantástico candeeiro, com a sua ténue e filtrada luz acesa, numa sala de museu vibrante de luzes fluorescentes.

Indo de encontro a uma abordagem de proximidade, atraindo novos públicos, com especial ênfase nas comunidades envolventes, o *snapshot* provou ser o meio perfeito para proporcionar conteúdos democráticos, mais independentes, espontâneos e pessoais, que possam dar resposta às necessidades de uma sociedade em rápida transformação.

CAPÍTULO 5

5. Capítulo 5. A fotografia do privado como índice e instrumento metonímico de reconhecimento

Partindo de um enquadramento semiótico da imagem fotográfica, sustentado na definição de signo de acordo com Saussure (1986) e Peirce (1966), este capítulo tem por objetivo aprofundar alguns conceitos, e torná-los operativos na teoria fotográfica. Através de uma abordagem integrada do signo fotográfico e da psicanálise procuramos analisar a peculiaridade das imagens fotográficas do privado, apontando pistas para a explicação desta prática social, bem como o seu elevado consumo e valorização enquanto fenómeno cultural em ascensão. Seleccionámos as noções de conteúdos pulsionais, em particular a pulsão escópica, a noção de fetiche, a ausência como fundadora da fotografia e, a ideia de *token*. No âmbito da exploração destes conteúdos, fazemos referência à prática votiva, no caso particular dos *ex-votos*, estabelecendo paralelos com o género em estudo, de modo a permitir-nos tomar de empréstimo a ideia de sacralização pelo uso. Operacionalizando as noções introduzidas realizamos uma leitura da fotografia do privado com base nas noções de ambivalência e reconhecimento. Terminamos o capítulo com propostas para a transição da fotografia do seu contexto de produção e consumo privado para o contexto público, tendo como base as análises dos casos de estudo levados a cabo no capítulo anterior.

5.1 Ontologia

Pouco após a sua consecução, e dada a sua natureza, a fotografia foi rapidamente associada à natureza e à ciência. Devido à sua génese tecnológica e mecânica, era vista como prova daquilo que tinha estado exposto defronte da lente. Esta ideia de fotografia como evidência prolongou-se até à época moderna (Bull 2010, 14). Como refere Sontag, «A photograph passes for incontrovertible proof that a given thing happened. The picture may distort; but there is always a presumption that something exists, or did exist, which is like what's in the picture» (Sontag 2002, 5). André Bazin, no seu célebre texto *Ontologia da Imagem Fotográfica*, refere

A imagem pode ser esfumada, deformada, descorada, sem valor documental; procede pela sua génese da ontologia do modelo – ela é o modelo. Daí o encanto das fotografias de álbuns, essas manchas cinzentas ou sépias, fantasmáticas, quase ilegíveis, que deixam de ser os tradicionais retratos de família, para serem a presença perturbadora de vidas fixadas no seu tempo, libertas do seu destino, não pelos prestígios da arte, mas em virtude de uma mecânica impassível, pois a fotografia não cria, como a arte, a eternidade, ela embalsama o tempo e apenas o subtrai à sua própria corrupção.» (Bazin 1992, 19).

O enquadramento semiótico da fotografia é uma importante ferramenta para a compreensão da sua dimensão ontológica. Dimensão que adquire particular relevância no estudo de um *corpus*, cuja abundância é hoje inquestionável, e que tem vindo a ser, como podemos ver no contexto deste trabalho, altamente valorizado não pelas suas valências estéticas, como a fotografia artística nos habituou, mas por aspetos de outra natureza, cuja explicitação está intimamente associada ao enquadramento semiótico de que aqui apresentamos uma síntese. Consideremos para esse efeito a noção de signo na semiologia de Ferdinand de Saussure (1857-1913) e na semiótica do filósofo pragmatista Charles Sanders Peirce (1839-1914).

Para Saussure (1986) um signo é uma entidade codificada e convencionada que está por outra coisa: uma representação que pode ou não ter semelhança com o objeto real que designa, mas que no momento em que se dá a perceção, nos remete para a coisa representada. Essa entidade psíquica de duas faces é constituída por significado e significante. Por significado podemos entender o conceito que o signo representa, enquanto que significante designa a forma que o signo toma. Logo, significado não é uma coisa, mas sim uma representação psíquica dessa coisa, daí ser conceito e ser de natureza psíquica, enquanto o significante se apresenta como puro *relatum*, ou mediador. Para melhor compreensão do significante devemos ter em conta de que a este a matéria é-lhe necessária, porém não é suficiente. Este princípio de dupla articulação resulta na produção da significação. Um signo pode ter significados diferentes consoante o seu uso, mas ainda assim podemos dizer que «um signo é uma combinação reconhecível de um significante com um significado particular» (Saussure 1986, 39). O signo linguístico é o elo de ligação entre um conceito e a sua forma dizível, a verbalização. Logo, nesta relação, temos o conceito como o elemento mais abstrato e a verbalização como o mais material.

Charles Sanders Peirce (1966) desenvolveu no quadro da Filosofia pragmática um projeto de semiótica baseado, não na teoria da linguagem, mas na análise dos quadros lógicos do conhecimento científico. Peirce definiu o signo ou *representamen*, como uma coisa qualquer que está para alguém em lugar de outra coisa qualquer sob um aspeto ou a título qualquer, estabelecendo como critério fundamental o facto de o signo remeter para um objeto. Na sua definição está implícita uma relação triádica entre *representamen*, objeto e interpretante. Segundo Peirce, consoante a disposição destas categorias no interior do processo de semiose, podemos ter vinte e sete tipos de signo que poderão ser reduzidos a dez, dos quais se salientam três: o ícone, o índice e o símbolo. No domínio do ícone, a relação entre significado e significante é do regime das semelhanças; por sua vez o símbolo apresenta uma relação de convencionalidade entre significado e significante em virtude de uma lei, enquanto o índice apresenta uma relação de contiguidade entre significado e significante. Peirce apresenta como exemplos de signos indiciais o fumo, enquanto índice de fogo, a ruína, enquanto índice de uma construção que existiu, e o efeito de bronzamento da pele, enquanto resultado da ação dos raios solares.

Enunciadas as três categorias do signo na relação com o objeto, importa evidenciar em qual se enquadra a fotografia enquanto género particular de imagem. Desde o surgimento até à atualidade várias têm sido as teorias que analisam o fotográfico nestas vertentes, destacamos a de Phillipe Dubois (1992) que propõe a fotografia como espelho do real, transformação do real e como vestígio do real.

No paradigma da fotografia como espelho do real, destaca-se o discurso da *mimésis*. Discurso dominante aquando do surgimento da fotografia, em que o critério vigente era o de adequação ao real. A fotografia é, neste contexto, vista como *analogon*. Seguidores desta perspetiva destacam-se Baudelaire, Hippolyte Taine e André Bazin.

No paradigma da fotografia como transformação do real destaca-se o discurso do código e da desconstrução. Da perspetiva do *analogon* passa-se para uma visão da fotografia enquanto algo codificado. A câmara escura deixa de ser entendida como um agente reproduzidor neutro e passa então a ser vista como uma máquina com efeitos deliberados. Nesta linha de pensamento destacam-se os autores Pierre Bourdieu e Rudolf Arnheim.

Finalmente, no paradigma da fotografia como vestígio do real, distingue-se o discurso do índice e da referência. A fotografia é entendida como vestígio do real, dotado de um valor singular. Paradigma explorado por Charles Sanders Peirce e Roland Barthes.

5.1.2. O discurso da mimésis

Sabemos que o surgimento da fotografia foi acompanhado de inúmeros discursos. Esta metalinguagem por vezes dividia-se em fações contraditórias, excessivamente pessimistas ou demasiadamente optimistas. Em qualquer dos casos a fotografia era considerada, nesta época, como uma imitação melhorada da realidade.

No século XIX, a discussão colocava-se a partir da clivagem da fotografia como génese automática, *acheiropoetós*, e da obra de arte como produto do génio do artista. Os discursos nesta época baseiam-se nessa cisão fundamental, dividindo-se entre as denúncias e os elogios. Baudelaire é o porta-voz dos insurgentes contra a fotografia no século XIX, defendendo a separação da criação e do criador. Hippolyte Taine, contemporâneo de Baudelaire, refere-se à fotografia como sendo «um instrumento útil à arte pictural (...) mas no fim de contas em nada se pode equiparar à pintura» (Dubois 1992, 23). Tanto Taine como Baudelaire expressam a vontade de organizar as categorias de arte e de indústria separadamente, reconhecendo méritos à fotografia, apenas enquanto instrumento acessório à arte pictural ou enquanto instrumento documental.

Dentro dos discursos mais optimistas destaca-se o de Walter Benjamin, que renunciando os discursos vindouros, proclama a libertação da arte pela fotografia:

Desde o momento em que Daguerre teve a sorte de poder fixar as imagens na câmara escura, os pintores foram nesse ponto despedidos pelo técnico. A verdadeira vítima da fotografia não foi a pintura de paisagem, foi o retrato em miniatura. As coisas andaram tão depressa que, desde 1840, a maior parte dos inúmeros miniaturistas tinham-se tornado fotógrafos profissionais, primeiro acessoriamente, de seguida exclusivamente. (Dubois 1992, 24)

Na esteira destes pensadores, Picasso em 1930 refere-se à fotografia como um elemento responsável pela libertação da pintura. Esta perspectiva não é estanque e não diz respeito unicamente ao século XIX, encontrando-se pensadores posteriores com a mesma tese.

5.1.3. Discurso do código e da desconstrução

Nos discursos sobre a fotografia como transformação do real, que começam a deflagrar no século XX, destaca-se Rudolf Arnheim. Na sua obra *Film as Art*, Arnheim enuncia as diferenças entre o real e a imagem desse real produzido através do *medium* fotográfico:

[...]a fotografia oferece ao mundo uma imagem determinada pelo ângulo de vista escolhido, pela sua distância em relação ao objeto e pelo enquadramento; reduz, por um lado, a tridimensionalidade do objeto a uma imagem bidimensional e, por outro lado, todo o campo de variações cromáticas a um contraste entre preto e branco; isola um ponto preciso no espaço-tempo e é puramente visual[...] (Arnheim *apud* Dubois 1992, 32).

Relativamente à codificação da imagem, Dubois cita para este fim um exemplo relatado pelo antropólogo Melville Herkovits. Este, numa das suas experiências de campo mostra a uma aborígene uma fotografia do seu filho. A aborígene não reconhece naquela imagem nada de familiar, nem lhe atribui qualquer valor, até que o antropólogo lhe explica que aquela imagem faz as vezes do seu filho, aludindo a definição de signo. Sem esta informação, a imagem fotográfica não teria qualquer sentido para esta mulher. Donde podemos concluir que a fotografia é um dispositivo culturalmente codificado.

5.1.4. Discurso do índice da referência

As duas abordagens até agora apresentadas, fotografia como espelho do real e a fotografia como operação de codificação das aparências, têm em comum, segundo Dubois, o facto de considerarem a imagem fotográfica como portadora de um valor

absoluto, seja por semelhança, no discurso do *analogon*, seja por convenção, nos discursos da codificação do real.

Utilizando agora a terminologia de Peirce podemos então agrupar estas definições anteriores em ícone e símbolo. Nesta última categoria temos o índice, ou seja, o signo que mantém com o referente uma relação de contiguidade física.

Esta conceção distingue-se das anteriores na medida em que a imagem indiciária é dotada de um valor singular, ou particular, por oposição às anteriores. Estas conceções vão consolidar-se em Peirce e Roland Barthes, e são características das mais recentes abordagens.

Mas com a fotografia, assiste-se a algo de novo e singular: naquela pescadora de New Haven, cujos olhos baixos têm um pudor tão negligente e sedutor, permanece algo que não se reduz a um testemunho em favor da arte do fotógrafo, (trata-se de David Octavius Hill) algo que é impossível reduzir ao silêncio e que reclama com insistência o nome daquele que ali viveu, que ainda ali está, real, e que nunca passará, inteiramente, pela arte (...). A técnica mais exacta pode conferir aos seus produtos um valor mágico que não poderia ter para nós nenhuma imagem pintada. Apesar da mestria técnica do fotógrafo, apesar do carácter concertado da atitude imposta ao modelo, o espectador é forçado a procurar nessa imagem a pequena centelha de acaso, de aqui e agora, graças à qual o real, por assim dizer, *queimou* o carácter de imagem; e é preciso encontrar-lhe lugar imperceptível, onde, na maneira singular de ser deste minuto devolvido depois de muito tempo, assenta ainda hoje o futuro, e tão eloquente que, com um olhar retrospectivo, nós podemos encontrá-lo. (Benjamin *apud* Dubois 1992, 40)

5.1.5. O índice fotográfico

Antes de apresentarmos uma definição de signo indicial aplicado à fotografia torna-se necessário fazer aqui uma clarificação. Na grande maioria dos discursos, quando se fala sobre fotografia considera-se dois momentos distintos: a fotografia enquanto *ato-icónico* e a fotografia enquanto *imagem-ato* de modo consubstancial. O traço que normalmente serve para distinguir os discursos sobre a fotografia, a clivagem fotográfica entre produto acabado e processo, é o elemento unificador deste discurso. As características inerentes à técnica fotográfica impedem que falemos dela descurando a sua génese.

Importa por isso definir a fotografia na sua aceção mais simplista, como refere Dubois, e por isso mais essencial, como impressão luminosa, mais precisamente como um vestígio, fixado sobre um suporte bidimensional sensibilizado por cristais de prata.

Desta definição, percebe-se que a fotografia antes mesmo de ser uma representação do real, é uma impressão, uma marca sedimentada. Por isso constitui-se na génese enquanto índice. Peirce definiu-a por oposição a símbolo e a ícone, enquanto signos que:

[...]estabelecem, ou estabeleceram em dado momento, com o seu referente (a sua causa) uma relação de conexão real, de contiguidade física, de co-presença imediata, enquanto os ícones se definem preferencialmente por uma simples relação de semelhança atemporal e os símbolos por uma convenção geral. (Dubois 1992, 55)

Para se entender a extensão do conceito de signo, Peirce dá-nos alguns exemplos que são também utilizados por Dubois: o fumo, enquanto índice de fogo, a poeira como sedimento do tempo, as cicatrizes, o esperma, e as ruínas. Percebendo a relação de causalidade patente nestes exemplos concretos conseguimos, por extensão, compreender melhor de que forma esta categoria de signos opera a sua adequação à fotografia, fundando-se absolutamente na conexão física com o referente: «Um índice é um signo que reenvia ao objeto que ele denota porque é realmente afectado por esse objeto [...] os índices são signos cuja relação com os seus objetos consiste numa correspondência de facto.» (Peirce 1966, 247). Peirce afirma ainda que nenhuma das categoria da tricotomia semiótica é estanque, podendo por isso haver signos que partilham duas, ou até mesmo três das categorias.

São muitos os autores que procedem desta teoria de base para construir a sua reflexão sobre a fotografia, e se com cada um deles a teoria se vai construindo mais completa e complexa, não podíamos deixar de expressar aqui as bases dessas elaborações. Podemos ver um exemplo do que acabámos de referir no texto de Berger e Mohr no capítulo *Appearances*, da obra *Another Way of Telling*:

Are the appearances which a camera transports a construction, a man-made cultural artifact, or are they, like a footprint in the sand, a trace *naturally* left by something that has passed? The answer is, both. The photographer chooses the event he photographs. This choice can be thought of as a cultural construction. (Berger e Mohr 1982, 92)

De modo sintético procurámos aqui clarificar a teoria do signo fotográfico, a fim de operacionalizar estes conceitos no texto que se segue.

5.2. *Olho passarinho*¹⁴⁶: Uma (*psique*) análise da fotografia do privado

Psychoanalysis [...] is contemporary in our Western history with the technological arts (such as cinema) and with the reign of the patriarchal, nuclear, bourgeois family. Our period has invented neurosis (at least in its current form), and the remedy for it (it has often been so for all kinds of diseases). It is possible to consider psychoanalysis as the founding myth of our emotional modernity. (Metz 1985, 89).

O aparecimento coetâneo da psicanálise e da fotografia veio forjar a noção de inconsciente numa época pragmaticamente orientada, que se veria profundamente abalada no que diz respeito a algumas das suas crenças mais nucleares «A câmara leva-nos ao inconsciente ótico, tal como a psicanálise ao inconsciente das pulsões» (Benjamin 1992, 105). Esta associação disciplinar de grande impacto epistemológico adquire particular relevância no seio do tema em estudo:

Não é, de modo algum, por acaso que o retrato ocupa um lugar central nos primórdios da fotografia. No culto da recordação dos entes queridos, ausentes ou mortos, o valor de culto da imagem tem o seu último refúgio. Na expressão efémera de um rosto humano acena, pela última vez, a aura das primeiras fotografias. (Benjamin 1992, 87).

A tematização do inconsciente e a análise de certas configurações fotográficas à luz das teorias psicanalíticas, em especial as desenvolvidas por Sigmund Freud (1856-1939) e Jacques Lacan (1901-1981), permitem-nos abordar algumas questões decorrentes da ontologia fotográfica, em particular do índice fotográfico tal como exposto no ponto anterior, salientando valências da imagem fotográfica, que de outra forma seria complicado tornar patente e esclarecer.

O desejo de garantir e reforçar a nossa relação com o mundo (Aumont 1983, 81) é uma das mais básicas pulsões que nos impele. Este desejo pulsional traduz-se na

¹⁴⁶ «A identificação afectiva da ave e da alma é uma identificação universal. Em certas culturas africanas, a alma desprende-se do morto sob forma de pássaro, assim como essa grande alma que é o Espírito Santo incarna numa ave. O 'Olho o passarinho' dirige-se à alma: a alma que vos será tirada, mas para depois se libertar e voar», «Estranha fórmula que talvez seja, mais do que um truque para atrair a atenção das crianças, um exorcismo ingénuo, uma restituição mágica, como resposta a um receio reprimido.» In Morin 1997, 53.

permanente vontade de atestar a nossa presença no *aqui-e-agora*, de garantir que nos ouvem, que nos vêem, e de nos assegurarmos que contamos e pertencemos a uma estrutura que nos acolhe e que é maior que nós. Este sentimento é evidenciado frequentemente através da força gregária. Essa necessidade de pertença, chamemos-lhe assim, é por isso muitas vezes definidora de comportamentos e práticas sociais, gerando os vínculos que precisamos para aplacar essa necessidade. Os comportamentos que adotamos em resposta a esse desejo assumem índole vária, mas os que aqui nos interessam, são aqueles em que tentamos garantir essa ligação por via visual, mágica, e as duas em associação. A proximidade destas duas formas de apropriação foi (a)testada pelos usos da fotografia, pouco após o seu surgimento:

Curandeiros, feiticeiros e videntes, que até então haviam agido sobre figurinos ou através de representação mental, passam a servir-se da fotografia. Tratam-se e curam-se doentes pela fotografia, localiza-se um filho ou um marido desaparecido pela fotografia, sobre a fotografia lança-se uma praga ou um encanto, que são cada vez mais praticados, possivelmente, graças à fotografia. Quer isto dizer que a fotografia é, no sentido estrito do termo, presença do real da pessoa representada, que nela se pode ler a sua alma, a sua doença, o seu destino. E mais: que se torna possível agir por seu intermédio e sobre ela. (Morin 1997, 39).

Com o passar do tempo e do espanto (Frade 1992), e com o desenvolvimento e disseminação da tecnologia fotográfica, certos receios gerados por uma tecnologia emergente foram-se dissipando. Não sem contudo apagar a memória das crenças que rodearam a fotografia nos seus primórdios, como a ideia veiculada por Balzac de que fotografar uma pessoa a despojava de uma pequena camada espectral transferindo-a para a fotografia. Ou a descrição de Benjamin de como «No início... não se ousava [...] olhar longamente para as primeiras fotografias produzidas. Era o espanto perante a nitidez das pessoas, e pensava-se que as minúsculas faces das mesmas, [...] nos podiam olhar» (Dauthendey *apud* Benjamin 1992, 120).

Uma das formas de garantir essa pertença são, como já vimos, os álbuns que pelo menos a maioria de nós, guarda com zelo e as fotografias “tipo-passe” que carregamos com devoção na carteira. Esta perspectiva remete-nos para a vocação fetichista da fotografia. Alguns autores que temos vindo a referir Metz (1980), Benjamin (1992), Morin (1997) e Medeiros (2000), apoiam-se nesta ideia para apelar à ausência fundadora na fotografia, através da referência à também fundadora ausência

no fetiche. Posto de modo simples, a noção de fetiche surge, nos escritos de Freud (1991) associada ao complexo de Édipo. O complexo de Édipo assume uma importância fundamental na teoria psicanalítica freudiana, e refere-se à pulsão de eliminar a figura do pai, para recuperar a exclusiva atenção da mãe. Este conflito fundador, resolve-se mais tarde na vida da criança através daquilo que Freud designa de complexo de castração:

[T]he male child assumes that everyone has a penis. After all, he has one, so why shouldn't everyone else? The child does not understand gender difference. Freud says that at some point the child sees its mother's genitals and realise that she does not have a penis. Assuming, still, that everyone is born with one, the child imagines that its mother penis must have been cut off. This is what Freud calls 'lack': the women lacks what the man has. [...] one of the ways in which the child copes with the trauma of this perceived castration is to disavow it. Freud says that unconsciously the child – and later on in his life, the adult – replaces the 'absent penis' with another object when the female body is looked at with desire for any length of time. (Bull 2010, 48)

Em resultado, o objeto do fetiche apresenta-se como «an object that becomes excessively valued because it stands in for something else.» (Bull 2010, 48). Esta definição genérica de fetiche permite-nos uma aproximação à definição de signo enquanto entidade codificada e convencionada que está por outra coisa (Saussure 1986). Acrescenta-se ainda, no enquadramento teórico aqui apresentado, que a fotografia do privado, por norma e no contexto do fetichismo, pode substituir uma pessoa, um momento ou um espaço. A proximidade da fotografia e do fetiche em definição permite-nos expor um vetor de análise que relaciona a fotografia do privado com as ansiedades e desejos primordiais, evidenciando assim os motivos da grande valorização deste objeto polissémico. O seu carácter fetichista assume-se, pois, como basilar no dispositivo teórico de análise e interpretação da fotografia do privado, que encontra na psicanálise outros importantes vetores de análise.

Esta abordagem da vocação fetichista da imagem fotográfica permite-nos ainda estabelecer uma ponte com a fotografia enquanto «presença da ausência» (Morin 1997, 37). A capacidade de captar a luz por meio da sombra e da fixação de um instante que é transitório, impregnam genealogicamente a fotografia de um carácter dissidente, expresso formulariamente enquanto presença da ausência ou reciprocamente ausência de uma presença. Como refere Bazin «Todas as artes são

fundadas na presença do homem, só na fotografia usufruímos da sua ausência» (Bazin *apud* Medeiros 2000, 51). Esta abordagem da fotografia enquanto presença, duplo, reflexo ou sombra, remete-nos para a ausência fundadora da fotografia, que tem na sua origem indicial a sombra enquanto produtora da imagem, mas que também comporta uma outra dimensão de ausência. Como refere Morin, aqueles que são recordados nas fotografia na maior parte das vezes já não se encontram lá, ou como refere Sontag: «A family's photograph album is generally about the extended family – and, often is all that remains of it» (Sontag 2002, 19). Christian Metz, também aborda a questão da ausência por meio da vocação fetichista da fotografia, mas de modo semelhante, atribui-lhe o mesmo valor de «past presence» (Metz 1985, 87). Seriam necessárias poucas mudanças no excerto abaixo para este se adequar na perfeição ao processo de apropriação que fazemos de certas fotografias, e no entanto é sobre o fetiche que escreve Christian Metz:

We can state that the fetish is taken up in two chains of meaning: metonymically, it alludes to the contiguous place of the lack, as I have just stated; and metaphorically, according to Freud's conception, it is an equivalent of the penis, as the primordial displacement of the look aimed at replacing an absence by a presence - an object, a small object, a part object. (Metz 1985, 86)

Guardada, valorizada e fetichizada, a fotografia adquire assim a pertinência que hoje conhecemos, por meio da sua materialidade por um lado, por outro pelos seus aspetos simbólicos.

Na catálogo *Forget me not*, (2004) Batchen realiza um levantamento extensivo de algumas destas aplicações materiais da fotografia, salientando estes dois pólos valorativos: o simbólico e o material, destacando como estes dois se unem e complementam em objetos como os amuletos, talismãs e *tokens* fotográficos. De origem natural ou fabricados pelo homem, os amuletos e talismãs são objetos consagrados por via mágica e cuja utilização, junto ao corpo do portador ou em lugares estratégicos da casa, visam oferecer proteção e propiciar certos desejos. Muito semelhantes a estes são os *tokens*, cujo estrangeirismo remete para uma entidade codificada que está em vez de outra coisa¹⁴⁷. Neste contexto, podemos atribuir um

147 Conceito que mais uma vez se aproxima da caracterização do signo feita por Saussure, reforçando a leitura da fotografia na sua dimensão simbólica.

significado simbólico a uma imagem fotográfica de uma qualquer trivialidade: «A photograph is like a pseudo-presence and a token of absence.» (Sontag 2002, 16). Um dos talismãs mais reconhecidos pelo seu valor no mundo ocidental é a Bíblia, que se reveste de um aspeto utilitário quando se trata da Bíblia de família, enquanto manual de orações, mas que assume também um lado talismânico quando pousada em exibição num local da casa, oferecendo proteção simbólica. Não podemos deixar de referir, nesta linha de pensamento, que o álbum fotográfico, a que nos referimos neste estudo, tenha vindo a ser no século XX, o substituto mundano da Bíblia, nesses pequenos rituais de culto doméstico, assumindo na sua plenitude a dimensão apotropaica da fotografia. Esta dimensão manifesta mais uma vez o paradoxo ontológico de que se reveste a fotografia, que é o de proteger de um mal que constantemente relembra e salienta, a fotografia como *memento mori*. Se todas as artes anteriores à fotografia, desde a música, à pintura, à literatura ou a arquitetura, versaram esta temática, a fotografia foi a que melhor viria a significar a temática da morte. Quer enquanto lembrança da transitoriedade da vida, quer enquanto recordação dos entes amados, a fotografia manteve desde logo esta “dança” com a morte. Batchen (2004) tematizou a morte na fotografia, apresentando como exemplo os retratos de pessoas que seguram na sua mão outro retrato, de entes falecidos. «Holding a photograph answers to the need to include the virtual presence of those who are otherwise absent.» (Batchen 2004, 12). O autor leva-nos a constatar que a fotografia se presta particularmente a este jogo de *mise en abyme*, alguém é fotografado olhando para uma fotografia, que depois será olhado enquanto fotografia, num ciclo que se completa e parece apaziguar um dos maiores medos de todos, o medo da morte.

Efetivamente a morte tem sido uma das principais razões da vitalidade da técnica fotográfica. Durante o período Vitoriano, não satisfeitos com esta ligação simbólica da fotografia à morte, era comum realizarem-se fotografias *post mortem* dos defuntos. Esta prática, hoje considerada um pouco mórbida, requereu na altura habilidades técnicas. Os defuntos eram retratados por vezes já no seu leito de morte, e outras vezes como se estivessem ainda vivos, apresentando os olhos abertos com aquele esgar inexpressivo de quem a morte já desceu a cortina sobre a alma, ou nalguns casos pintados sobre as pálpebras num resultado ainda mais bizarro. Muito

embora os rostos na fotografia *post mortem* já não estejam animados de vida, este era, em muitos casos, o único registo fotográfico realizado das pessoas, e por isso única recordação capaz de resgatar aquele ser contra o esquecimento. Com o avanço da técnica fotográfica, e a alteração no modo de encarar a morte, esta prática caiu em desuso.

E é justamente pela consciência de que um dia nada mais restará de nós do que a representação da nossa existência que nos fazemos fotografar, apaziguando nesse ato a grande angústia que nos persegue em vida, a angústia da morte: «[...]salvar o ser pela aparência» (Bazin 1992, 14). É por isso que inscrevemos a imagem, nossa ou dos entes queridos, num parênteses fatiado de tempo, numa tentativa, *a priori* falhada, de escapar à inexorabilidade do tempo, de tentar que essa presença permaneça através do registo fotográfico com «a riqueza duma qualidade psíquica» (Morin 1997, 50). Outra característica fotográfica que a aproxima da morte, prende-se com a pose - o momento em que o indivíduo se presta a essa suspensão para a posteridade, uma espécie de conservação por congelamento ou embalsamamento, congelamento não da matéria física como seria de supor, mas congelamento de um instante no tempo.

Ao nível imaginário, a Fotografia (aquela de que tenho a intenção) representa esse momento deveras subtil em que, a bem dizer, não sou nem um sujeito nem um objeto: vivo então uma micro-experiência de morte (do parênteses), torno-me verdadeiramente espectro. (Barthes 1998, 30).

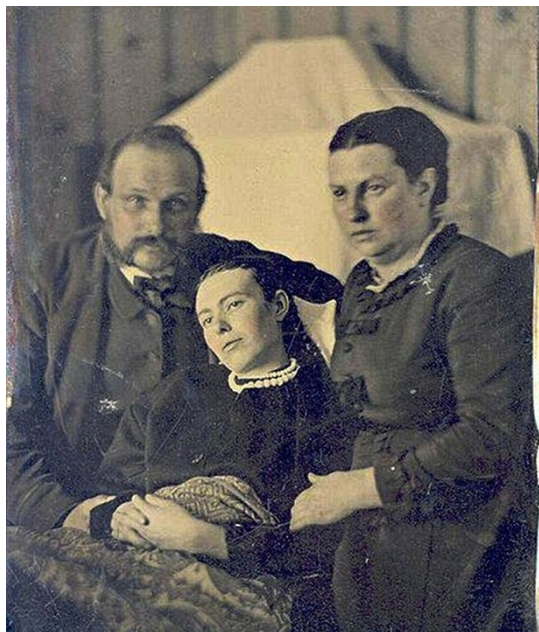


Figura 106 Fotografia *post mortem* Fonte: Google

Esta *petite mort* de que fala Barthes, poderia referir-se às fotografias do século que viu nascer a fotografia. Época em que devido à necessidade de longas exposições as fotografias exigiam toda uma parafernália de suportes para permitir ao corpo a rigidez necessária durante os longos tempos de pose, «In early photographs, it seems, if one wanted to look lifelike in the eventual image, one had to pose as if dead. Not surprisingly, the resulting portraits have all the animation of a wax effigy.» (Batchen 2004, 17). O ar defunto, resultante destas longas poses, nestes espécimes precoces era, em alguns casos editado por artesãos, muitos deles pintores ou miniaturistas, cujo negócio fora arruinado pelos augúrios da fotografia, e que empregavam agora os seus dotes manuais a acrescentar alguma vida a esses rostos sorumbáticos. Estas adendas manuais serviam também para atenuar o lado puramente mecânico da fotografia, responsável pelo desprezo por parte de alguns utilizadores vinculados ainda à herança estética da tradição pictórica, e para contrariar a tendência da fotografia de reduzir tudo ao seu equivalente pictural¹⁴⁸.

Os foto-objetos tinham como princípio o de unir dois importantes atributos da fotografia, os olhos e as mãos. A ideia de ver com as mãos¹⁴⁹ será certamente um lugar comum para todos nós, e no caso da fotografia esta possibilidade de associação é sem dúvida uma mais valia, «It is surely this combination of the haptic and the visual, this entanglement of touch and sight, that makes photography so compelling as medium.» (Batchen 2004, 31).

Os objetos fotográficos, sob a forma de decoração (Fig.3) ou de joalharia (Fig. 107) para além de destacarem o aspeto formal e simbólico da fotografia, particularmente importantes neste contexto, podem também remeter para uma extensão indicial (Batchen 2004a, 39) do carácter ontológico da fotografia.

¹⁴⁸ É curioso como esta prática de acrescentar pintura ao retrato fotográfico pode ser interpretada de maneiras diferentes. Em épocas temporalmente próximas, em Inglaterra, capturava-se a fotografia dos mortos, para que deles restasse algo em vida, na Índia os retratos oficiais de ilustres eram cobertos de pintura, após a morte do representado.

¹⁴⁹ Cf. Capítulo 3 deste estudo.



Figura 107 Pulseira tecida com cabelo humano, com inclusão de Daguerreótipo, c 1850. Fonte: Edwards e Hart 2006, 39.

Tornando ao início do capítulo, em que se ressalta a importância de o índice ser realmente afectado pelo sujeito/objeto que representa, Batchen propõe que estes objetos promovem uma extensão indicial. Semelhante à noção de promoção ontológica, aplicada aos álbuns fotográficos, em que estes potencializam as características dos objetos fotográficos, a ideia de extensão indicial aplica-se por metonímia, reforçando a presença do sujeito ausente servindo enquanto função memorial metonímica: à imagem do sujeito representado junta-se um outro elemento material. No caso concreto da Fig. 107 o cabelo como substância de elevado simbolismo, uma vez que juntamente com as unhas são matérias que prevalecem no tempo após a carne desaparecer. Ao acrescentar um elemento material, concreto e simultaneamente simbólico, a fotografia remete para o referente que representa, mas ao mesmo tempo para si mesma enquanto objeto totémico, perdendo assim alguma da sua habitual invisibilidade: «In most contexts, we are asked to look through the photograph as if it simply isn't there, penetrating its limpid, transparent surface with our eyes and seeing only what lies within.» (Batchen 2004a, 40).

O que tinha já sido considerado por Barthes como certificado de presença, passa agora a atestar uma presença e a permitir metonimicamente tocá-la, não só com os olhos, mas também com as mãos, como sublinha Batchen «Could the addition of a tactile portion of the subject's body to this photograph be an effort to bridge the

distance, temporal and otherwise, between viewer and person viewed and between likeness and subject?» (Batchen 2004a, 40)

Apesar do autor aplicar estes conceitos, no âmbito da exposição *Forget me not*, à joalharia e a objetos de uso doméstico e decorativo, as características que eles evidenciam, ao promover a imagem fotográfica a *totem*, concentrando todas as potencialidades da fotografia, remetem para uma outra prática que nos parece de interesse salientar.

5.2.1. Fotografia (con)sagrada: uma aproximação à prática votiva nos ex-votos.

A prática dos *ex-votos* remonta aos povos fenícios, teve grande relevo na Idade Média e revitalizou-se na modernidade nos períodos de pestes e guerras. Mais recentemente, às formas tradicionais destas manifestações votivas associou-se a prática fotográfica, e é com esse pretexto que aproveitamos para introduzir esta temática. Os *ex-votos* fotográficos, podem ser encontrados em praticamente todos os santuários¹⁵⁰ e em algumas igrejas ocidentais, assumindo um lugar de destaque pelo realismo que apresentam face aos outros, no meio dos quais se encontram expostos. A sua utilização foi incrementada nos contextos de guerra, em que os jovens (muitos jovens) de partida para a guerra se faziam fotografar, oferecendo a sua imagem à pessoa amada, muitas vezes aproveitando também para depositar outro exemplar fotográfico nesses locais sagrados, ficando assim ao abrigo da proteção divina.

Um *ex-voto*¹⁵¹ consiste numa oferta votiva a um santo ou divindade, colocado num santuário ou igreja por aqueles que procuram uma graça, ou em agradecimento por uma já concedida. No século XIV predominava sobretudo um tipo de imagem votiva. Tratava-se de pintura sobre madeira, papel, tecido ou vidro, com caráter descritivo, e cuja composição obedecia a um padrão determinado: na parte inferior, encontra-se a imagem daquele que pede a graça, geralmente em postura de oração;

150 No contexto português destacamos o Santuário de Fátima e o Santuário de São Bento da Porta Aberta no Gerês. Em ambos os casos encontra-se um compartimento anexo, sala dos milagres, especialmente dedicada aos *ex-votos*, onde se pode ver em exibição próteses, vestidos de casamento, jóias em ouro e prata, roupas, fotografias, moldes em cera, velas e até teses de doutoramento!

151 Cf. Silva 2010; Scarano 2004; Pearce 2005.

atrás dele, o motivo do pedido, retratado de forma realista, em tamanho reduzido; na parte superior, constava o santo ou entidade divina evocada, dominando a cena. Este aparecia por vezes colocado num trono ou altar, ou mesmo flutuando numa nuvem. Por baixo da componente pictórica situava-se a legenda onde se detalhava textualmente as circunstâncias do *ex-voto*. Nestas representações constava sempre a inscrição: "ex-voto".



Figura 108 Pormenor de um ex-voto do santuário de Nossa Senhora de Aires, Viana do Alentejo.

Os *ex-votos* associam, na cultura popular, uma imagem ou *representamem* a uma componente de fé e religiosidade, onde os objetos votivos, pinturas, representações de partes do corpo em cera ou em madeira, medalhas, vestidos de casamento ou mais recentemente fotografias, tinham como objetivo agradecer um milagre ou favorecimento concedido. Para além disso, os *ex-votos* têm também como propósito conferir o reconhecimento, perante os outros visitantes, da eficácia da referida entidade protetora. Consistem num caso de estudo interessante e marginal da História da pintura, muito semelhante ao género fotográfico que aqui estudamos, uma vez que ao longo dos tempos têm vindo a ser classificados diferentemente, considerados ora arte popular, ora enquanto manifestação vernacular, ora pintura *naif*. Com a evolução da cultura material, da História das mentalidades e da Antropologia, começaram a adquirir importância enquanto documento que permite novas leituras do quotidiano, testemunhando uma sociedade maioritariamente analfabetizada. Dentro da grande variedade formal que assumem, interessa-nos em especial a pintura votiva pela sua semelhança com o género fotográfico em estudo. As

semelhanças entre estas duas formas pictóricas consistem sobretudo na sua simplicidade técnica, ao mesmo tempo que apresentam um carácter altamente convencional, nos temas, organização espacial, e técnicas de representação. A sua autoria é também geralmente anónima, excepto quando realizada pelos próprios devotos, na qual aparece então o nome a identificar o agraciado que é também o autor do *ex-voto*. Estas representações apresentam um baixo valor de mercado quando enquadradas no contexto das artes eruditas, mas revestem-se de um grande valor emocional, e de uma forte carga simbólica. Desde os anos 60, mas sobretudo mais recentemente, os *ex-votos* têm, de modo semelhante à fotografia vernacular, vindo a ser valorizados por colecionadores. Outro aspeto que nos interessa salientar é o seu carácter consagrado, ou seja de objeto que está santificado pelo seu uso. A importância que o uso associado a um determinado objeto pode ter ao conferir o estatuto sagrado, é um fenómeno que aproxima os *ex-votos* da fotografia do privado, na sua esfera de uma economia doméstica. O uso adquire assim uma dimensão enquanto parâmetro fundamental na consagração de objetos de várias naturezas. A conceção de um determinado objeto em função do uso prevê a satisfação da necessidade do utilizador. No caso dos *ex-votos*, como vimos, estes apresentam-se como objetos carregados de fé, aos quais se acrescentam aspetos icónicos, ainda segundo a categorização de Peirce (1966), e simbólicos. As pinturas representam o devoto e as circunstâncias que envolvem o pedido ou agradecimento, por meio de códigos de representação pictóricos, baseados no princípio das semelhanças, daí o carácter icónico. A isto acrescenta-se a dimensão simbólica, em referência ao sistema de crença em que se inserem, através da inclusão de Anjos, Santos, outras entidades e elementos simbólicos, reconhecidos pela comunidade que partilha das mesmas crenças. Em alguns casos, a isto junta-se ainda naturalmente não por uma questão de conhecimento dos pressupostos teóricos que aqui apresentamos elementos indiciais, portadores da “essência” daquele que roga ou agradece: cabelos, fios, vestidos, capacetes de combate, camisas, próteses, etc.

Como refere Michel Certeau, os usos conferem uma assinatura do usuário sobre o objeto (Certeau 1998, 94). Deste modo quanto mais evidentes forem as marcas desse uso, maior é a apropriação feita pelo usuário, e mais indissociáveis se tornam esses empregos do objeto em si.

Estes elementos (realizar, apropriar-se, inserir-se numa rede relacional, situar-se no tempo) fazem do enunciado, e secundariamente do seu uso, um nó de circunstâncias, uma nodosidade inseparável do “contexto”, do qual abstratamente se distingue. (Certeau 1998, 96)

Sublinhamos a correspondência entre os *ex-votos* e a fotografia do privado, através da necessidade de se considerar em ambos os casos os contextos de circulação bem como as necessidades a que estes deram resposta.

Além do mais, se no caso dos *ex-votos* o seu caráter sacrossanto se confere pelas intenções imputadas e pelo seu depósito ao abrigo do (espaço) sagrado, no caso da fotografia do privado é o emprego destas imagens no seio de práticas pulsionais, que acaba por lhes conferir a consagração. Assume-se aqui a dimensão sagrada num sentido mais lato (Eliade 1999), enquanto oposição ao profano e quotidiano, funcionando como eixo estrutural que permite organizar o caos.

A noção de que este género, enquanto ferramenta de sobrevivência e *ethos* (Bourdieu 2003, 166) é consagrado pelo uso, permite-nos aproximar esta reflexão ao postulado benjaminiano da aura, sustentado na ténue, mas efetiva distinção entre a técnica e a magia. Considerando, para este efeito, o *snapshot* enquanto culminar da evolução técnica fotográfica, em termos da sua disseminação, massificação mas sobretudo da sua reproduzibilidade, será pois possível pensar que através desta consagração, o *snapshot* vem devolver à fotografia a perda da aura nos termos que Benjamin a descreve.



Figura 109 Pared repleta de ex-votos

A lonjura enquanto traço característico da aura, contrária da proximidade, remete para a atemporalidade (Levine e Snyder 2006, 31) da fotografia, em particular do privado, na medida em que essa fotografia nos fala de um presente, que é já passado, mas que é o que nos permite perspetivar um futuro, achatando assim as dimensões temporais, e reclamando a capacidade de manter próximo, mesmo quando afastado, determinado “aspeto” fotografado. A característica de aproximação, que Benjamin atribui à aura pode perfeitamente ser atribuída à fotografia do privado como temos vindo a ver, já que na sua flexibilidade atemporal, a fotografia efetivamente aproxima, encurtando as distâncias entre nós e a narrativa da imagem.

Assim, se considerarmos que o desaparecimento da alma, como postulado por Benjamin, conduziu por viés à dessacralização da obra de arte, substituindo o seu valor de culto pelo seu valor autêntico, será talvez plausível pensarmos que a entrada do *snapshot* nos espaços consagrantes da arte, poderá devolver esse caráter de culto à fotografia, salvando da decadência que Benjamin tão profeticamente detalhou.

Compreende-se pois que o interesse por este tipo de vertentes vernaculares de certos fenómenos expressivos, como seja a fotografia popular e anónima, a narração oral, ou a pintura tolhida de todas as suas elaborações intelectuais, como o exemplo dos *ex-votos* que apresentámos, tenham começado, nos anos 1970/80, a ter uma procura, por parte de uma sociedade ávida, e por parte de espaços museológicos, estes últimos redutos consagrantes. Nesta ordem de ideias é possível avançarmos com a hipótese de que a fotografia do privado veio, em certa medida, restituir o valor de culto à obra de arte e ao mercado artístico em que esta se encontra enquadrada, através da restauração do caráter mágico e ritual no mercado artístico. Muito embora a fotografia tenha justamente sido considerada como epíteto da reprodutibilidade técnica, este género particular de fotografia, consegue colmatar com outras valências a perda da sua originalidade, nomeadamente através do seu valor afetivo e da resultante consagração pelo uso. Benjamin refere que aquilo que a obra de arte perdeu em termos de valor cultural, ganhou em termos da sua autenticidade. O valor de culto remetia para um ritual mágico e religioso enquanto a originalidade remete para a subjetivação individual, a apologia do artista, e em segunda instância do observador. Este autor defende que é importante que qualquer que seja a forma que assume a aura “nesta” obra de arte reprodutível, não se afaste por completo do valor

ritual, ou seja, não perca a capacidade de estar longe por mais próximo que seja, nem de parecer próximo por mais longe que esteja. Aspectos que ocorrem efectivamente na fotografia do privado. Lembra-nos as palavras de Barthes sobre a sua mãe:

«[...] contemplando uma a uma, à luz do candeeiro, essas fotos da minha mãe, recuando lentamente no tempo, com ela, procurando a verdade do rosto que eu amara. E descobri-a. A fotografia era muito antiga. Cartonada, com os cantos gastos, de uma sépia pálida, revelava a custo duas crianças de pé, formando grupo, na extremidade de uma pequena ponte de madeira num Jardim de Inverno de teto de vidro. A minha mãe tinha então cinco anos (1898), o irmão tinha sete. Ele encostava-se à balaustrada, sobre a qual estendera um braço; ela, mais afastada, mais pequena, estava de frente. Percebia-se que o fotógrafo lhe dissera: “Avança um pouco, para te vermos”; ela juntara as mãos, uma agarrando o dedo da outra, como fazem muitas vezes as crianças desajeitadamente. O irmão e a irmã, unidos entre si, sabia-o eu, pela desunião dos pais, que viriam a divorciar-se pouco tempo depois, tinham posado lado a lado, sós, na clareira da folhagem e das palmas da estufa (era a casa onde a minha mãe nascera, em Chennevières-sur-Marne). Observei a menina e encontrei finalmente a minha mãe. A claridade do seu rosto, a pose ingénua das mãos, o lugar que ela docilmente ocupara sem se mostrar nem se esconder, finalmente a sua expressão que a distinguia, como o Bem do Mal [...] tudo isto transformara a pose fotográfica nesse paradoxo insustentável e que ela sustentou durante toda a sua vida: a afirmação de uma doçura [...] “Não uma imagem justa, justamente uma imagem” , diz Godard.» (Barthes 1998, 97/98)

Neste trecho, que não conseguimos abreviar por acharmos que contém pistas essenciais para a demonstração da linguagem identificativa da fotografia do privado, ressaltam vários aspectos: a questão do aplainamento do tempo, “recuando lentamente no tempo... e descobria-a”; ao efetuar o movimento de recuar no tempo por meio do artifício da fotografia, Barthes encontrou-a no momento presente. Outro aspecto sublinha a questão de que a consciência altera o modo como olhamos para as coisas, fazendo com que certas imagens venha a ter, *a posteriori*, significados nunca antes suspeitados: “o irmão e a irmã, unidos entre si, sabia-o eu”. Destaca-se ainda a função performativa da imagem: “Percebia-se que o fotógrafo lhe dissera...”.

Nesta leitura comparativa entre a prática votiva patente nos *ex-votos* e a fotografia do privado, outro aspecto se salienta e prende-se com a mistura das dimensões do privado e do público, já que o carácter testemunhal do pagamento dos votos do privado obriga o processo a transitar para uma esfera pública que perpetua o estatuto e o reconhecimento, tornando-se assim num testemunho público de uma

dádiva privada (Teixeira 2010, 123), muitas vezes acrescido de um sacrifício corporal que leva o devoto até ao lugar sagrado do pagamento da promessa.

Esta tradição foi evoluindo juntamente com a sociedade de consumo, começando a surgir neste contexto peças de roupa, objetos pessoais, madeixas de cabelo, textos, moldes em cera e, claro, também as fotografias. É curioso observar esta evolução, uma vez que as formas mais antigas de *ex-votos* detetam o baixo grau de literacia da maioria dos devotos, mas com o alargamento da literacia o *ex-voto* em formato de texto começa a ser mais comum, tal como a fotografia também traduz uma evolução, neste caso mais de pendor tecnológico. Este último aspeto, que pode aproximar estas duas práticas, tem a ver com a classe social na qual estas manifestações adquirem mais expressão. No caso dos *ex-votos* «É fato que, atualmente, a prática dos ex-votos, especialmente no Brasil, diz respeito ao modo de vivência da experiência religiosa típico das classes económicas menos favorecidas.» (Teixeira 2010, 125). Aparentemente, o autor estabelece uma relação entre a situação económica, a formação e a fé nos indivíduos, na qual conclui que aqueles provenientes de classes inferiores, exprimem mais esta prática. Bourdieu no seu texto *Un art moyen* (2003), também situa a prática da fotografia do privado numa classe média. Claro que neste caso a classe média a que Bourdieu se refere não é exatamente a mesma que Teixeira se refere. Contudo não deixa de ser interessante pensar que esta classe média, a quem foi concedido o uso da tecnologia fotográfica, passe a exprimir a apologia do indivíduo, não um qualquer, o indivíduo mundano, habitante dos bairros periféricos, o indivíduo com falhas e casas banais. Salvaguardando as diferenças de uma classe heterogénea, é nas classes mais baixas e média que vemos surgir tanto a prática da fotografia do privado, como a prática dos *ex-votos*. Paralelamente este aspeto pode observar-se também nesta prática votiva, dado que os *ex-votos* são geralmente dirigidos a uma entidade intermediária, que é o santo protetor, e não à figura chave da religiosidade, nem mesmo à tríade Pai, Filho ou Espírito Santo.¹⁵²

152 Francis, Doris. "Introduction: In the Eye of the Beholder" in *Faith and Transformation: Votive Offerings and Amulets from the Alexander Girard Collection*. Ed. Doris Francis. Santa Fe: Museum of International Folk Art and Museum of New Mexico Press, 2007. Print

5.2.2. A imagem (fotográfica) fundadora

Retomando a abordagem psicanalítica, e tendo como referência a teoria sobre o estágio do espelho¹⁵³ de Jacques Lacan, temos que a imagem especular é considerada como a matriz do *Ego*. Em termos concretos, Lacan sustenta que a dimensão da psique começa a esboçar-se mediante o contato com a imagem fruto da reflexão do próprio, muito embora esta não seja logo apreendida enquanto tal. Dada a sua fraca coordenação motora, nesta fase, a criança tem uma percepção ainda fragmentada do próprio corpo, e quando finalmente consegue reconhecer-se na imagem que o espelho lhe devolve, por volta dos 15 meses, essa imagem surge imbuída de uma completude, formando a imagem fundadora do *Eu-ideal*. Naturalmente, sendo da ordem do ideal, este *Eu* dificilmente será alcançado. Segundo o autor, essa constante procura e atualização da imagem do próprio consiste num dos mecanismos fundamentais de higiene mental, ou de sobrevivência do *Eu*. Este estágio é fundamental não só para a formação da ideia do *Eu*, mas também para a formação da ideia do *Outro*, já que no seu culminar a imagem especular é substituída pelo *Eu-Social*. Lacan situa nessa fase o desenvolvimento de algumas psicoses, sendo a que nos interessa a noção de perseguição pela ideia do *Outro*. Importante para conseguir gerir esta constante frustração produzida pela inalcançabilidade do *Eu-ideal* é a atualização da imagem do próprio.

Uma teoria que coloca no centro da formação do *Ego* uma imagem especular, é muitas vezes justamente utilizada em reporte à fotografia, e neste caso interessa-nos precisamente integrá-la no seio da economia doméstica da produção e consumo de fotografias. Nessa economia doméstica importa considerarmos os dois pólos principais, o de produção, ou o ato de registar fotografias do privado, e o de consumo, expresso principalmente no ato de observar os álbuns de família. Pelo exposto, consideramos que na origem desta economia, principalmente no pólo do consumo, estará uma necessidade de reposição e reforço da imagem do *Eu*. Essa necessidade, pulsional, situa a produção e consumo de fotografias do privado enquanto mecanismo de sobrevivência do *Eu*, e enquadra o álbum de família como dispositivo fundamental na gestão da dialética do desejo.

153 Disponível online: <http://faculty.wiu.edu/D-Banash/eng299/LacanMirrorPhase.pdf> Consultado em fevereiro 2015.

Uma vez caracterizada a vocação fetichista da fotografia do privado, podemos acrescentar que esta, enquanto objeto investido de energia pulsional, de ordem libidinal, pode ser definida neste enquadramento, como objeto de *catexe*.

Esta ordem de ideias torna mais fácil perceber a abundância de imagística do privado em circulação na sociedade atual, que pelos seus estatutos, implica cada vez mais a noção de autoestima e reconhecimento.

Tal como no estádio do espelho, o momento do reconhecimento do autorretrato assume também uma importância fundadora, reiterando a sua importância ao mesmo tempo que justifica a sua existência. Segundo Lacan, este processo enquanto estádio de desenvolvimento consolida-se a partir dos 15 meses, mas repetir-se-á ao longo da vida em vários momentos, com outros espelhos reais ou simbólicos (Lacan 1949, 503). A fotografia, na sua vertente do privado, fornece ao indivíduo muitas oportunidades de confrontação com a imagem própria, desta feita já não em instantes de confronto com imagens especulares, mas com imagens indiciais¹⁵⁴. Desta necessidade de constante atualização da nossa sempre incompleta imagem face ao *Eu-Ideal*, advém a nossa, também constante, vontade de ver, e rever as nossas fotografias e as dos nossos, naquilo que Sontag definiu como voyeurismo crónico (Sontag 2002, 11) dirigido ao próprio.

Outra noção que no quadro da psicanálise ganha maior amplitude e profundidade, é a capacidade da fotografia de trazer à superfície. Consideremos duas leituras desta afirmação: numa primeira leitura, e reportando-nos à evolução da tecnologia fotográfica, a fotografia permitiu trazer à luz realidades nunca antes vistas, ou nas quais a maioria de nós não “poria a vista em cima”. Tal é o caso da fotografia microscópica, da telefotografia, da fotografia das profundezas dos mares e das entranhas da terra. Para além destas micro ou macro visões, a fotografia trouxe também à superfície, o inconsciente ótico, revelando aspetos, que por via da nossa visão seletiva, seriam de outra forma, muito provavelmente, desprezados. Uma segunda leitura prende-se com o facto de que a fotografia, por via da perspetiva ótica, contrai a realidade tridimensional numa superfície bidimensional. Esse processo de

154 O vídeo também pode proporcionar este confronto com a imagem do self mas no vídeo a sequência de instantes still anula o poder do instante anterior, enquanto na fotografia como não existe o fenómeno da duração – *durée*, o seu poder é concentrado naquela única fatia de tempo apresentada. «[...] is a stream of underselected images, each of which cancels its predecessor» (Sontag 2002, 18).

compressão e achatamento da realidade ao *medium* fotográfico implica necessariamente a perda de muita informação, o que, quando encarado sob a ótica dos estratos psíquicos, nos permite afirmar que quanto mais fundo, mais determinante será esse conteúdo. É talvez a isto que se referia Sontag quando afirmou que «Nevertheless, the camera's rendering of reality must always hide more than it discloses.» (Sontag 2002, 23; Frade 1992,114).

Esta capacidade da fotografia de enquadrar e ao mesmo tempo achatar a realidade, fá-la tomar parte do processo de atomização e fragmentação do mundo presente. Margarida Medeiros refere-se a esta noção de instante como: «[...] um dos paradoxos estruturantes da fotografia: esta, ao paralisar o instante, permite a visão analítica (atomizada) da duração, e portanto a consciência do tempo como sucessão de instantes.» (Medeiros 2000, 42). Nesta perspetiva, se a fotografia é um fragmento e fragmenta, naturalmente que só nos poderá oferecer uma visão parcial de nós próprios. Ainda assim voltamo-nos para ela em busca dessa imagem que nos realize, que nos faça reencontrar ou desvendar a *imagem essencial* que nos revele em toda a plenitude. Tal como refere Barthes, uma fotografia «diz: isto, é isto, é assim! Mas não diz mais nada; uma fotografia não pode ser transformada (dita) filosoficamente, toda ela está carregada com a contingência da qual é o envelope transparente e leve.» (Barthes 1998, 17), acrescentando ainda «não posso aprofundar, aprender a Fotografia. Apenas posso varrê-la com o olhar, como uma superfície tranquila» (Barthes 1998, 147). Esse envelope transparente e leve é o sinal da superficialidade fotográfica, que esconde mais do que revela, mas que se torna tantas vezes, paradoxalmente, insuportavelmente pesado quando nos revela a imagem que nos toca, que nos fere - o *punctum*. Este revela-nos o noema da fotografia – *Interfuit* - Isto foi!

5.2.3. O (Re)conhecimento na ambivalência.

Ao longo deste estudo, e especialmente neste capítulo, fomos já evidenciando traços da ambiguidade que caracteriza este género fotográfico. Vários foram os autores a referi-lo (King 1996, Berger e Mohr 1982, Heiferman 2008, Batchen *Passim*,

Zuromskis 2009, Langford 2008, Metz 1985, Bazin 1992), mais ou menos explicitamente:

All photographs are ambiguous. All photographs have been taken out of continuity. If the event is a public event, this continuity is history; if it is personal, the continuity, which has been broken, is a life story. Even a pure landscape breaks a continuity: that of the light and the weather. Discontinuity always produces ambiguity. Yet often this ambiguity is not obvious, for as soon as photographs are used with words, they produce together an effect of certainty, even of dogmatic assertion. (Berger e Mohr 1982, 90-91)

Atendendo à definição terminológica de ambiguidade, propomos um conceito afim mas também diferente para a compreensão da natureza da fotografia do privado – a ambivalência. Partimos da ideia de que a ambiguidade é uma qualidade intrínseca da fotografia, enquanto a ambivalência é a expressão dessa ambiguidade.

Enquanto qualidade, a ambiguidade ou polissemia aponta para a variedade de significados e interpretações de que a imagem fotográfica se reveste. Esta dimensão intrínseca da imagem fotográfica é acentuada quando esta é privada do seu contexto. Facto que, como vimos, acontece frequentemente quando estas entram no *afterlife* da esfera pública e quando, expostas em museus ou galerias, se tornam anónimas.

Na circulação dentro da economia doméstica, a fotografia mantém o seu carácter aberto, estabelecendo-se como elemento performativo das histórias e narrações dos seus utilizadores, alterando os seus sentidos consoante mudam as disposições associadas à fotografia. Num exemplo extremo, quando um elemento deixa de fazer parte da história daquela vida, que se narra por intermédio do álbum, porque morre, se afasta, ou é afastado, passa a ser alvo de um relato diferente, em que as disposições internas na fotografia, são objeto de novas leituras e onde aspetos até então considerados irrelevantes podem passar a ter uma maior importância.

Family photographs...contribute to some extent to the stability of family narrative traditions. But because they record events of symbolic importance and have a great deal of ambiguity they allow constant reinterpretation to fit changing circumstances, which may contribute to their survival as a tradition and an institution. (Pauline Greenhill *apud* Langford 2008, 34)

Assim, como refere Berger e Mohr (1982, 90-91), uma vez retiradas da corrente temporal contínua que as gerou, as fotografias passam a expressar uma narrativa incompleta e aberta, ficando à mercê de que os seus utilizadores as completem. Nesta aceção, a ambiguidade traduz o carácter aberto da fotografia, mas remete também para a sua (a)temporalidade. Agarramo-nos à fotografia do privado porque ela é atemporal, porque promete uma escapatória à morte, materializando o passado, refletindo a vitalidade do presente e salientando a promessa do futuro: «the desire for perpetual life (the perpetual desire) that kills» (Langford 2008, 28).

Outra leitura da dimensão ambivalente da fotografia é avançada por Batchen:

Any rigorous study of the snapshot must address the dynamics of this contradiction (boring picture for me, moving picture for you) by way of a theory of photographic reception. This means looking more closely at the relationship of the snapshot to a network of expectations and obligations extending far outside the picture itself. In short, it means having to consider the snapshot photograph as a complex social device rather than simply as a static art project.» (Batchen *in* Heiferman 2008, 126).

Esta manifestação da ambiguidade prende-se com o facto de a imagem fotográfica ser, incontornavelmente, uma prática subjetiva, que contribui para a edificação do indivíduo, corroborando as suas opções de vida e espelhando os estágios sucessivos da sua evolução, mas na qual convivem o desejo de uma expressão genuína, com toda uma paleta de desejos de conformidade. Esta conformidade funciona como garante de pertença às estruturas sociais dominantes e dominadas pelo *mainstream*: «Snapshots reflect the needs and desires of all who make and appear in them, as well as the social, commercial, and visual worlds in which they were produced.» (Heiferman 2008, 41). Zuromskis acrescenta:

While snapshot photography operates within a highly normative structure, this structure is inhabited by a collection of singular, disparate photographic acts. These acts – polymorphous, individual, and rooted in personal, even clandestine desires – contradict the social and cultural conventions of snapshotting in subtle but important ways. (Zuromskis 2009, 58)

Heiferman faz também uma referência bastante direta à presença de traços contraditórios na fotografia, mencionando várias dimensões da ambiguidade, e começando já a apontar para a ambivalência no sentido que pretendemos atribuir-lhe:

Snapshot both particularize and generalize time. [...] Snapshots are complicated. They are full of fact and fiction, life and loss, all that is unique and banal about our lives. They are insistent reminders of our need to be seen and reveal how much we want recognition, while we are alive and after we are gone. Snapshots intrigue us because, modest as they are, they speak eloquently and truthfully about the littleness and bigness of both photography and our lives. (Heiferman 2008, 52)

Se a ambiguidade traduz a pluralidade de sentidos e interpretações, e aponta para o domínio do contingente, a ambivalência abraça as duas extremidades dessa dicotomia. Nela a dúvida do ambíguo é promovida a paradoxo, sendo e não sendo ao mesmo tempo.

Barthes define este caráter paradoxal como: «[...] uma noética sem noema, um acto de pensamento sem pensamento, uma mira sem alvo.» (Barthes 1998, 154). Esta mensagem sem código, como o autor refere, é uma mensagem contínua. Ao contrário de outras formas analógicas de representação da realidade, a fotografia não tem um código, nem um estilo. E essa inexistência de código potencia mais ainda a sua polissemia, ou seja as potenciais leituras conotativas que dela se fazem.

Impregnada destas contradições, captando a luz por meio da sombra, e a presença por meio da ausência, vamos percebendo que a ambivalência rege a ontologia fotográfica. Outro aspeto que parece ratificá-lo é o facto de ela pôr em causa justamente aquilo que atesta. Ou seja, a fotografia enquanto representação mimética, foi a primeira a fornecer ao indivíduo uma imagem simultaneamente indicial e icónica. Se a representação icónica, por via da pintura e dos desenhos, era já uma prática corrente, que tinha habituado os seus utilizadores a um grau variável de veracidade, a representação mimética de ordem indicial, veio desvendar novos mundos. Tanto assim que os relatos das primeiras fotografias são de verdadeiro espanto, como refere Frade (1992). Mas a densidade que o corte instantâneo do tempo impôs à fotografia é diferente da percepção que normalmente temos de nós, habituados que estamos a ver-nos em movimento. Deste modo, a fotografia opera uma forma de reconhecimento, mas ao mesmo tempo ela provoca uma estranheza.

De acordo com os postulados de Freud sobre o *Eu*, o indivíduo num primeiro momento reconhece-se pelas suas invariantes, através da constância percetiva, mas num segundo momento, numa percepção mais profunda e seguindo a ideia das três

tópicas, o “ar” captado conduz a uma estranheza, *unheimlich*. Este reconhecimento-desconhecimento produz uma dinâmica de extremos, característica precisamente da ambivalência. A oscilação entre reconhecer-se e não se conseguir reconhecer completamente, é em parte responsável pela capacidade que certos retratos têm de nos prender e alguns mesmo de nos assombrar, parecendo mais reais que nós mesmos! Estamos convencidos que é essa a razão pela qual perseguimos, nas fotografias que fazemos, a imagem do nosso *Eu-ideal*, nunca conseguindo inteiramente reconhecê-la por via desta dinâmica de extremos. É também por isso que consideramos o reconhecimento como uma das determinações principais para a produção e consumo fotográfico.

No contexto de circulação pública, as fotografias do privado adquirem na maior parte das vezes um carácter anónimo, como se pode comprovar nos exemplos que analisámos. O seu anonimato é responsável por privá-las do seu contexto, mas é também em certa medida o seu garante de identificação e/ou identidade. Já que é pelo facto de estas imagens estarem desprovidas de qualquer identificação ou referência que é possível sobre elas criar novas narrativas. Desta feita, os “novos” consumidores, através de uma receção colectiva e do reconhecimento, projetam aí as suas memórias, num processo que lhes permite integrar essas imagens em narrativas que têm tanto de autobiográficas como de ficcionais: «They are full of fact and fiction, life and loss, all that is unique and banal about our lives.» (Heiferman 2008, 52)

A ambivalência é, deste modo, vista como um traço primordial da completude da fotografia do privado, uma vez que sendo gerada no quotidiano, expressa as múltiplas dimensões da existência, adquirindo assim significados plurais, e provocando, de modo relacionado, sentimentos muitas vezes dominados pela ambivalência.

Tal como referimos acima, associada à ambivalência ontológica da fotografia do privado, surge ocasionalmente o reconhecimento. Se a ambivalência domina a produção fotográfica, por via da ausência fundadora, da sua descontinuidade temporal, do carácter aberto, bem como na esfera da receção, através da dinâmica de extremos, reconhecimento/estranheza, podemos considerar o reconhecimento como fim último dessa economia fotográfica. Mas enquanto polaridade complementar o reconhecimento também contempla o seu inverso. Alguns autores (Medeiros 2000)

referem o carácter perturbador subjacente ao não-reconhecimento, apontando-o como vislumbre do rosto da morte. Esta “ameaça” da morte, implícita no não reconhecimento, contribui para tornar o reconhecimento uma dimensão tão importante para a fotografia. Corroborada pelo seu oposto, de cada vez que nos reconhecemos, afastamos de nós a angústia da morte. Quando, pelos mais diversos motivos ocorre uma transformação súbita e o indivíduo não se reconhece perante o seu reflexo, isto deve-se ao facto de não ter conseguido atualizar a sua imagem corporal face à imagem fundadora desenvolvida no estágio do espelho, que vai sendo constantemente atualizada. Esta mudança súbita provoca assim um desajuste entre a imagem fundadora e a imagem devolvida pelo espelho. É nesse hiato do que já não é, mas ainda não é, que se geram as angústias provocadas pela pulsão de morte, neste caso da ameaça de dissolução do eu. Algumas perturbações como a anorexia, desenvolvem-se em parte devido a este atraso, ou incapacidade na atualização da imagem do próprio face ao real e na frustração decorrente da incapacidade de alcançar reconhecimento.

Voltando ao reconhecimento, Berger e Mohr em *Another Way of telling*, argumentam como é possível que a aparência na imagem fotográfica, dê origem a ideias? E apresenta-nos a seguinte resposta:

Through their specific coherence at a given instant, they articulate a set of *correspondences*, which provoke in the viewer a recognition of some past experience. This recognition may remain at the level of a tacit agreement with memory, or it may become conscious. When this happens, it is formulated as an idea. (Berger e Mohr 1982, 122)

A fotografia do privado enquanto moldura individual de reconhecimento (Warren 2006, 1288), consiste num meio fundamental através do qual os indivíduos exploram e desenvolvem a sua identidade, mais concretamente a imagem de si ou *self*. O contributo da fotografia do privado na construção e reconhecimento da imagem de si, assume-se como ferramenta de sobrevivência numa sociedade cada vez mais individualista. Nesta perspetiva pretendemos sustentar que o consumo de fotografia do privado consiste numa atividade fundamental para a manutenção do sujeito, enquanto mecanismo de reconhecimento e atualização do *self* e também como *reposição do imaginário*.

De todos os géneros fotográficos, a fotografia do privado é aquela que melhor proporciona o espaço visual sobre o qual construímos as narrativas identitárias. Fotografias de casamentos, dos bilhetes de identidade, de cerimónias de fim de curso, são apenas alguns dos exemplos que providenciam ao indivíduo a sua moldura individual de reconhecimento.

De acordo com Graham Clarke «the language of portrait photographs involves a sense of the inner self declaring its being in terms of a single composition image, sans history, society, or conflict.» (Clarke 1997, 102). A fotografia do privado, ou como refere Clarke o retrato, dá resposta a uma necessidade e procura por imagens icónicas que representem o sujeito pelo seu *Eu*, mas também que contenham uma dimensão pública do seu *status*. Jonh Tagg, na sua obra *The Burden of Representation* afirma: «[T]he portrait is a sign whose purpose is both the description of the individual, and the inscription of social identity» (Tagg 1988, 35-36). Barthes também situa a fotografia como «nada mais do que a marca de um protocolo social de integração» (Barthes 1998, 21). Historicamente podemos encontrar exemplos desta necessidade individual de projeção social, mesmo antes do surgimento da técnica fotográfica, no fisionotrago, ou nas silhuetas, realizadas como representação mais fiel do indivíduo, mas também nos retratos pictóricos e escultóricos, que embora não tirem proveito da indiciabilidade fotográfica, assentam no mesmo princípio. Estas imagens são hoje verdadeiros ícones de uma cultura de elite, num período em que a representação de si ainda não era uma possibilidade acessível a todos.

Com a evolução da tecnologia fotográfica era comum encontrar nos álbuns de memórias, *cartes-de-visites* de figuras de destaque, da realeza ou mesmo de celebridades. Esta atitude traduzia um reconhecimento e vontade de identificação, como refere Chambers: «The desire to connect one's family to celebrated symbols of nature and 'high culture' indicates the need to connect the private family to the wider community and to public institutions which represent national values [...]» (Chambers 2003, 99).

Barthes distingue dois tipos de reconhecimento: o reconhecimento diferencial e o reconhecimento essencial. Quando este reconhece a sua mãe tem lugar o reconhecimento essencial. Um tipo de reconhecimento que está associado ao *punctum*, algo que identificamos e que nos fere. Numa dimensão abstrata é possível que esse

reconhecimento essencial ocorra com imagens órfãs. Esse reconhecimento essencial identifica *lugares-comuns*. Seja o retrato perante a árvore na manhã de Natal; ou a fotografia de família no alpendre que se repete todos os anos; ou as fotografias do primeiro dente que cai; ou as fotografias falhadas, que revelam os erros comuns a todos nós, os desfoques, os tremidos, as sobreimpressões, e as fotografias aleatórias do plano do chão, porque nos esquecemos de desligar a máquina; enfim toda uma repetição de uma gramática visual *cliché*, que de tão banal remete, por metonímia e contiguidade, para as nossas próprias imagens pessoais, promovendo esse reconhecimento essencial. Estas imagens, através da ampliação do âmbito de significação, aspeto que define a metonímia, passam a ser passíveis de apropriação. Astrid Van Loo, colecionadora de fotografia vernacular, afirma que encontra nessas imagens «a recognition of a shared experience [...] somehow, you recognize yourself in them» (Van Loo in Bennett 2003). No caso do reconhecimento diferencial, este ocorre por isolamento e evidência, sem dar lugar a expansões metonímicas de significações ou apropriações.

Uma outra linha de análise do reconhecimento prende-se com a imagem enquanto objeto pulsional. Considerando o imaginário na perspetiva da psicanálise, como reserva de imagens que se constitui como mecanismo de sobrevivência, o ato de consumir fotografias privadas pode ser encarado como reposição do imaginário e satisfação da pulsão escópica. O prazer de ver resultante da satisfação desta pulsão é intensificado quando se tratam de fotografias do privado, já que ao rever imagens do próprio, este, sente uma espécie de assunção jubilatória que resulta da confirmação do reconhecimento da imagem primitiva e fundadora.

5.3. Geratrizes para a (outra) vida das imagens órfãs

O derradeiro objetivo desta investigação em torno da importância e usos da fotografia do privado, é o de estabelecer uma moldura geral de compreensão do fenómeno cultural que resulta da prática social descrita e analisada ao longo deste estudo, a fotografia do privado. Pretendemos, deste modo, acrescentar às práticas curatoriais que têm vindo a ser levadas a cabo um suporte teórico, fruto da análise

sistemática dos casos de estudo e da aplicação do *corpus* teórico analisado, bem como enunciar condições gerais de transição dos contextos de receção da fotografia, da esfera do privado para a esfera do público, traduzindo-as na produção de linhas-guia¹⁵⁵ para uma abordagem deste fenómeno proteiforme.

Estas orientações gerais não se pretendem prescritivas, apenas informantes e propositivas, salvaguardando-se sempre a natureza específica de cada caso, as suas particularidades e circunstâncias inerentes. Nesse sentido não pretendemos facultar um modelo para replicação, mas sim, propor ferramentas para a mediação de exposições que se pretendam generalistas e representativas do género.

Mediante tais pressupostos, propomos uma meta-abordagem à fotografia do privado, cujas condições de significação assentem num reconhecimento das características “tipológicas” do género, e das condições inerentes ao seu uso. Destaca-se para essa (meta)abordagem o carácter plural, aberto e incompleto, e a ambivalência da fotografia do privado quando retirada do seu contexto¹⁵⁶.

Esta abordagem propõe-se a refletir as condições da génese tecnológica da fotografia em geral e a evidenciar a ambivalência, apontada por nós como chave de interpretação do género fotográfico do privado, como aspeto responsável pela produção de significados ali patentes e mediados. Assim, ferramentas de mediação, dispositivos e instalações, assumem-se enquanto elementos potenciadores dessa ambivalência, possibilitando ao espectador um espaço de entendimento/questionação, investigação/especulação, rememoração/evocação.

5.3.1. Espaços expositivos e discursos para o privado

Um dos primeiros aspetos que merece a nossa atenção é o espaço escolhido para operar a transição de uma circulação dentro de uma economia privada para uma circulação no espaço público, regido por políticas de representação – o museu. De acordo com os seus estatutos, o *International Council of Museums* (ICOM) define museu enquanto:

155 Estas linhas-guias ou diretrizes, por se aplicarem a um objeto que não se reduz à bidimensionalidade da superfície fotográfica, tal como exposto, são aqui chamadas de geratrizes

156 Cf. capítulo 2.1., e 5.2.3.

Uma instituição permanente, sem finalidade lucrativa, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público e que realiza investigações que dizem respeito aos testemunhos materiais do homem e do seu meio ambiente, adquire os mesmos, conserva-os, transmite-os e expõe-nos especialmente com intenções de estudo, de educação e de deleite.¹⁵⁷

Presentemente os museus têm vindo a adquirir um valor crescente enquanto vetores de cultura, entretenimento, mas acima de tudo, de comunicação. A conceção de museu como meio de comunicação, sustentada pela museologia moderna, implica a noção de mediação (Whittle 1997). Desta forma, a proposta de criação de literacias que define um museu, implica sempre uma apresentação selecionada de objetos e conteúdos que traduzem o mundo que o rodeia¹⁵⁸. Neste aspeto, tal como notado por Nuno Porto, o museu apresenta muitas afinidades com a fotografia:

Quando se trata de distribuir o conhecimento científico, a fotografia e o museu partilham uma série de características. Uma como o outro operam por seleção, fragmentando o real. Procedem por composição, reagrupando, em álbuns impressos ou no espaço confinado de uma vitrina, sala ou edifício, os fragmentos que reproduzem. Ambos são mediadores de algo que contém, metafórica ou literalmente, e que é tornado presente ao espectador ainda que esteja distante, no espaço ou no tempo, ou ainda que seja uma entidade apenas pensada e cuja concretização física se estabelece no processo de mediação. (Porto 1999, 7)

Neste ponto, é também já claro que a fotografia enquanto mediador não se constitui como elemento transparente, não facultando por isso uma versão exata da realidade. Neste conceito fixa-se a primeira instância de mediação levada a cabo por uma exposição de fotografia. Uma segunda forma de mediação é acrescentada pela equipa responsável pelo projeto expositivo, juntamente com a instituição museológica que esta representa, que analisaremos mais abaixo. Ambas as instâncias são mediadoras de ordem subjetiva, embora a segunda se revista por vezes de preocupações institucionais no âmbito dos objetivos programáticos do museu.

Duas circunstâncias assumem-se como determinantes para o desenvolvimento dos museus: por um lado o aumento da produção de objetos da cultura material, passíveis de interesse museológico, como consequência do crescente processo de

157 <http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>

158 Assumindo portanto que é sempre uma visão parcial que é apresentada, torna-se importante questionarmos as literacias criadas nesse decurso.

mercantilização característico das sociedades de consumo. Por outro, refletindo um processo de auto análise e maturidade disciplinar, os museus procuram reconfigurar-se, colocando para tal em questão as narrativas institucionais dominantes das quais foram, durante muito tempo, veículos.

Exhibitions of snapshots and other work traditionally omitted from museum collections offer fascinating insights into the history of how collections have been developed and interpreted over time. As the museum becomes increasingly inclusive and community-oriented within the context of the burgeoning post-museum, it may also become more transparent. By exploring the social context of snapshots and their makers alongside their aesthetic value, the exhibitions I have discussed above have begun to acknowledge and challenge gendered readings of snapshot photography, thereby offering a part of the change necessary to transform the museum itself. (Collins 2010, 72)

Assim, indo de encontro a novas correntes de pensamento, o museu posiciona-se como um local de acesso democrático, investindo numa dupla estratégia de tentativa de aproximação dos públicos aos museus, e vice-versa, ao mesmo tempo que diversificam os seus conteúdos. As políticas da imagem assumem neste processo importância capital: «In this context, politics is understood in relation to the development of an increasingly democratic process, and to the concomitant increase in access to the content of the art works once they are able to be reproduced.» (Sassoon 2006, 187).

A estratégia de aproximação do museu e públicos passa, entre outras coisas, por incluir discursos e manifestações até então marginalizadas, em virtude dessa perspectiva exclusivista, que agora se tenta rejeitar e colmatar: «In the quest for increased relevance and accountability towards their old and new audiences, museums over the last decade have solicited and accommodated amateur photography in their displays.» (Galani e Moschovi 2013, 179).

Uma das formas de concretizar esta estratégia passa por expor conteúdos que apresentem maior relação com o utilizador, e aplicando esta estratégia à fotografia, expor fotografias de amadores ou mesmo fotografias geradas pelos próprios visitantes, recorrendo cada vez mais a metodologias participativas. Areti Galani e Alexandra Moschovi têm vindo a desenvolver investigação de relevo na área das metodologias participativas, explorando as potencialidades dos conteúdos gerados pelo utilizador:

«How do we create a design space, which allows the development of empathy between designers and participants» (Galani e Moschovi 2013).

Tal como temos vindo a sustentar, o fenómeno da desmaterialização da imagem fotográfica a que assistimos na era digital, intercepta, ao mesmo tempo que gera, a virtualização dos museus. Como resultado deste cruzamento surge a necessidade de estabelecer um contraponto material, um retorno aos objetos auráticos, na acepção de Benjamin (Benjamin 1992, 124-125). Também Edwards tem vindo a defender a valorização do objeto enquanto componente importante da análise fotográfica. A autora acrescenta ainda que a Antropologia Visual deverá ir além do visual e contemplar a componente relacional das fotografias incluindo outras formas de apreciação sensorial na exibição da fotografia. «The material, relational and sensory approach can open up the emotional and subjective.» (Edwards 2005, 29). Esta reconfiguração do paradigma de análise fotográfica que Edwards propõe faculta-nos pistas interessantes de reflexão:

What I have tried to do is point to ways in which the wall can be broken through and 'The Archive' can be opened up conceptually. This implies an opening up of photographs themselves to explore other explanatory models. Such a strategy means letting go of categories, as photographs enter another stage of their social biography. The histories I have recounted in the course of my case-studies are only some of the possible histories embedded in the photographs. I can only tell those that I, as a late-twentieth-century/early-twenty-first century viewer, a product of my own particular cultural background, can extrapolate. There are other histories that have not been my focus here, but which are actively engaged with images; histories belonging to other peoples and places. What I have wanted to do is to disturb the surface of the photograph and the archive, to hint at the possibilities that photographs hold. As yet many of them are raw histories, to be articulated, digested and made active. (Edwards 2001, 237)

Não obstante a ubiquidade da imagem no universo digital, e de este ter conseguido, com os seu múltiplos meios de disseminação, garantir a visibilidade ao género do privado, sem para isso ter de o camuflar no meio artístico, ainda não lhe é, aí, dado um lugar nobre e de destaque.

While the material qualities and physical context of photographs play a vital role in determining meanings, viewing digital photographic images in the interconnected virtual space of the web creates a 'hyper-context' for

photographs online, resulting in their positioning within potentially limitless discourses (Bull 2010, 45).

Apesar da mutabilidade desta área, continua a imperar por ora a necessidade de um espaço físico, passível do destaque granjeado por este género. Esse espaço, que continua a ser na generalidade dos casos o espaço de exposição por excelência - o museu -, necessita de se expandir. Libertar-se das salas nobres, com o seu peso institucional e o seu estatismo do “quadrado branco”, para locais de passagem, para *não-lugares* (Augé 1994). Na sua obra *Não Lugares*, Marc Augé elabora o conceito de não-lugar, como traço característico da supermodernidade e caracteriza-o como uma polaridade instável entre lugar e não-lugar na qual, um nunca se anula completamente para dar lugar a outro. O não-lugar assume nesta perspetiva o carácter de um espaço liminar e intersticial, que por definição e aproximação poderá servir as exigências ontológicas e epistemológicas deste género, como até aqui o temos vindo a caracterizar. Aqui, tal como notado em outros discursos, as opções são apontadas como hipotéticas. Seria necessário potenciarmos este estudo posteriormente a fim de aplicar esta tese.

Talvez o hall-de-entrada do museu se adegue melhor às referidas necessidades do género? Talvez a livraria do museu, onde a cultura se torna acessível ao consumo, seja mais conveniente? Talvez a cafetaria do museu seja mais interessante? Quiçá, todos estes locais mundanos, onde nos encontramos em atividades tão banais quanto vitais (de que seriam um bom exemplo os sanitários), sejam mais indicados? Todavia, apesar desta suspeita, continuamos a deparar-nos com a questão de como expor estas imagens nesses lugares, ou para o efeito *não-lugares*, sem com isso acentuar a marginalização de que este género foi alvo durante um século da sua existência? Efetivamente, se saíssemos para fora das paredes dos museus, livrando-nos do seu enquadramento estetizante (Zuromskis 2013, 119), e pensássemos a fotografia fora do enquadramento artístico (Edwards 2001, 237), talvez pudéssemos equacionar expor a fotografia do privado em igrejas, bibliotecas, hotéis e motéis, no metro, em *outdoors*, permitindo assim a este género na sua *afterlife*, cruzar-se novamente com o quotidiano que o gerou.

Outro aspeto que importa salientar é a salvaguarda de diversidade. A fim de otimizar o campo da receção da fotografia do privado, questões como a proveniência

da coleção adquirem suma importância. Tal como abordámos no quarto capítulo deste estudo, a garantia de variedade e de preservação da heterogeneidade deste género, será mais eficazmente obtida quando a proveniência das mesmas não seja resultado do crivo de um só colecionador, fundo, proprietário ou fotógrafo. Propomos assim que os projetos expositivos que visam uma abordagem representativa da fotografia do privado não provenham de fundos ou coleções individuais ou institucionais. Neste aspeto, exposições como *Snapshots: The Photography of Everyday Life*, são mais propensas ao sucesso, dado englobarem a pluralidade de vistas inerente a este género.

Quem poderá asseverar que tais condições sejam reunidas é a equipa responsável pelo projeto expositivo. As agendas culturais ou políticas das instituições culturais públicas ou privadas, devem contribuir como garante de isenção. Elegendo para tal equipas multidisciplinares de diretores, curadores, críticos, antropólogos e sociólogos, e especialistas na área, afim de levar a cabo projetos plurívocos, produtores de discursos que informem, sem limitar, a compreensão deste fenómeno. Debruçámo-nos no quarto capítulo sobre a importância dos discursos produzidos, a sua ausência ou presença, sob a forma de legendas, textos de sala, notas de imprensa e textos reflexivos para os catálogos, ou outro material de apoio. Constatámos que são mais efetivos os exemplos onde a tónica dominante desses discursos é fiel ao carácter aberto do género.

Poderá argumentar-se que estas orientações genéricas são já prerrogativas da museografia atual. Contudo, tratando-se, como vimos, de um género recente e recentemente integrado nestes circuitos, não é demais salientar a sua importância, ao mesmo tempo que se fundamentam novas opções.

Àparte as questões de maior monta, do espaço e dos discursos, já mencionadas, as estratégias de apresentação no espaço expositivo assumem-se também como determinantes nas produções de sentido, e na prossecução dos objetivos apontados.

5.3.2. Estratégias de apresentação no espaço expositivo

Na sua grande maioria, as estratégias convencionais de apresentação nos museus realçam a componente visual, favorecendo leituras de teor formal e estético. Como vimos no quarto capítulo, particularmente no ponto dois, o recurso à tradicional moldura para os objetos parietais e exibição em vitrina para os objetos tridimensionais, são recorrentes e dominantes.

Concentremo-nos agora na prerrogativa da pluralidade da fotografia do privado que reclamamos. As exposições que analisámos tiraram em certa medida partido desta estratégia, através da concentração de fotografias com o mesmo denominador temático reunidas num mesmo espaço. Uma abordagem focada na pluralidade poderá promover uma generalização por sinédoque, colocando em evidência a essência do representado, em detrimento do particular da situação apresentada. Pensemos nisto como um processo de destilação das várias situações fotográficas apresentadas, às quais se retiram os nomes, os pronomes e os rostos, e do qual passa a restar apenas uma *afterimage* ou imagem residual. Essa imagem residual, somatório dos vários *inputs* fotográficos apresentados, adquire, desta forma, um endereço retórico (Warner 2002, 49), que por ser aberto, estimula o reconhecimento através da inscrição do próprio.

Outro modo de dar lugar a esta pluralidade, ainda no contexto expositivo, pode passar por uma estratégia inversa. Ao invés de destilar várias imagens, proceder a um aglomerado de diversas receções de uma única fotografia, favorecendo uma receção colectiva.

Uma vez que reconhecemos no carácter convencionado da fotografia do privado os múltiplos contributos de toda uma cultura fotográfica, poderia revelar-se profícuo se no momento de receção, o público pudesse também contribuir. De modo semelhante ao *public generated content*, tratar-se-ia de uma *public generated response*. Com este fim em mente, as tecnologias multimédia afiguram-se-nos como uma boa hipótese, já que permitem *inpromptu* a atribuição de uma etiqueta, *tag* ou *ashtag*. Em plataformas online, como o *Flickr*, esta forma de atribuição de *data* e *metadata*, permite no próprio ato de visualização, o acesso às etiquetas definidas por outros utilizadores. O conteúdo visualizado surge então como o somatório de uma

série de convenções e *clichés* sociais, patentes na imagem através do seu caráter convencionalizado, mas também como um somatório das percepções que o público tem dela. Naturalmente que toda esta informação textual disponibilizada, por exemplo no *Flickr* quando se faz deslizar o cursor sobre a imagem, constitui impedimento de leitura e, em última instância, ruído visual. Seria necessário repensar este dispositivo de modo a não constituir impedimento a uma leitura clara da imagem. A tradução visual destes dados, para uma modalidade áudio poderia constituir-se como alternativa, remetendo as associações percetivas para a componente auditiva. Não pretendemos com isto sugerir que a imagem fotográfica é insuficiente na sua tarefa evocativa e de reconhecimento, mas como Batchen refere ela constitui uma «hollowed-out version of memory, replacing a full sensory experience with a picture» (Batchen apud Bull 2010), e nesse sentido poderá constituir-se como recurso enriquecedor adicionar pontualmente outros estímulos sensoriais, associando a imagem à memória. Experiências semelhantes têm vindo a ser desenvolvidas através da introdução de metodologias participativas, enquanto sistemas que permitam uma narrativa mais fluida, mais responsiva e mais polivocal (Galani e Moschovi 2013, 178), indo de encontro à polissemia da imagem fotográfica tal como definido por Barthes (Barthes 1977). É disto um exemplo a introdução de conteúdos gerados pelo utilizador em alguns casos de exposições, tal como apontado por Galani e Moschovi em *Northern Spirit: 300 years of Art in the North East*. Esse *input* novo, e em alguns casos em constante atualização “provide the overall exhibition with new entry points by bolstering its ability to ‘speak to multiple audiences’” (Galani e Moschovi 2013, 178). Acrescenta-se ainda que estes conteúdos gerados pelos utilizadores reforçam a capacidade de reconhecimento que a fotografia do privado apresenta, como foi já aqui discutido.

Dentro das estratégias expositivas convencionais, a opção por uma apresentação diacrónica dos objetos e documentos revelou-se a preferida no contexto dos museus de arte, influenciados pelo paradigma da História. Parece-nos importante salientar que atendendo ao caráter ambivalente do *snapshot*, critérios sincrónicos ou mesmo anacrónicos, podem resultar vantajosos. A mais valia destes modos de apresentação não linear, seria portanto, contrariar uma visão progressiva e previsível, introduzindo outros elementos na sequência expositiva.

A escala assume um relevo digno de consideração no seio das estratégias expositivas, principalmente no que toca à fotografia. As pinturas e esculturas contêm inerente a determinação de tamanho a apresentar. Atendendo às suas vicissitudes, a arquitetura teve de encontrar soluções de maneabilidade, e a escala passou a ser uma preocupação nas opções expositivas. Em relação à fotografia, naturalmente que esta também apresenta determinações de utilização, mas pela sua natureza, essas resoluções são bastante mais flexíveis. A película de grandes formatos presta-se a impressões mais pequenas mas também às grandes impressões a que nos habituaram as exposições de arte fotográfica. Já o contrário não é tão simples, mas dependendo das intenções do artista e das opções do curador, é factível. No caso da fotografia do privado, outros fatores se impõem. Sabemos que esta prática é dominada pelas películas e ampliações de pequeno formato, concebidas justamente para serem manuseada e por isso feitas à escala da mão. Os aspetos que de algum modo aproximam o objeto tecnicamente reproduzível que é a fotografia, do objeto único e original que os museus de arte reclamam, são as marcas do seu uso, devolvendo à fotografia a aura que a sua tecnologia geradora lhe tinha retirado (Benjamin 1992, 124-125). Como resultado destas contingências, umas de ordem técnica e outras de ordem filosófica, os casos de estudo que analisámos, optaram na totalidade por apresentar as provas fotográficas no seu tamanho original¹⁵⁹. Porém, manter a escala original da prova, mas fixá-la na superfície parietal do espaço expositivo subverte ambas as determinações: a das condições de produção e consumo privado, já que estas apresentavam essa escala para serem manuseáveis, e no contexto do museu raramente isso é possível; e as condições de consumo público, já que os protocolos museológicos tácitos ou mesmo explícitos, impossibilitam a aproximação física dos objetos, impedindo assim os visitantes de se aproximarem das imagens e de proceder ao escrutínio visual. Dois dos casos estudados, *Instantes Anónimos* e *Ana Maria Holstein Beck – Álbuns de Família*, optaram por introduzir elementos decorativos com ampliações à escala humana de certas fotografias, ou pormenores das mesmas.

Se considerarmos o reconhecimento como capacidade de identificação através da projeção do sujeito na moldura individual de reconhecimento, a imagem, a

159 Quer se tratassem de provas originais, ou de reproduções digitais como no caso da exposição Ana Maria Holstein Beck – Álbuns de Família.

estratégia de apresentação de imagens ampliadas à escala humana resultará como mais imersiva. Sendo o reconhecimento, como apontámos, um dos maiores traços de valorização da fotografia do privado, e seguindo a proposta de meta-abordagem acima apresentada, as ampliações das imagens fotográficas apresentam-se em maior consonância com os estatutos ontológicos deste género. Ao ampliar um objeto de uma representação numa exposição, estaríamos a “aumentar” a capacidade de perceção ou recordação com outros objetos anteriormente percecionados fruto da memória. A ampliação adquire assim um carácter mais virtualizante da realidade apresentada na fotografia.

Deste modo, ficam aqui expostas as geratrizes para a transição da fotografia do privado dos seus contextos de circulação numa economia do privado para contextos públicos de apresentação. Estas geratrizes resultam da análise dos casos de estudo efectuados, e visam a potenciação das premissas identificadas neste género como mais-valias, num contexto que pretenda adereçar o género de forma representativa. Coleções provenientes de circunstâncias particulares, ou revestidas de outras contingências expositivas, implicam naturalmente adaptações e modificações no sentido da sua abordagem ser íntegra à natureza dos sujeitos apresentados, uma vez que esse é o aspeto essencial da nossa proposta.

Curiosamente nesta que sentimos como verdadeiramente a nossa conclusão, encontramos, *a posteriori* convém salientar, ecos nas palavras de outros que já antes de nós refletiram intensamente esta temática:

But while we may use the snapshot as a springboard for paintings, to create fake personalities, to fabricate biographies of people and families, to fashion fantasies and illusions, to synthesize new images, to inspire fiction and poetry, we should recognize that the snapshot has a persuasive claim to its own unique identity. Perhaps the ultimate view of snapshots is the purist one, that they are a class apart and bear no comparison with any other art form, even with other photographs. One's appreciation would follow from a quest for revelation rather than comparison; to respond to snapshots by intuition rather than by intellect. As Lisette Model so lucidly puts it “ if I were to print a book of snapshots, I would do it in it's own spirit. On the front page would be one snapshot, and in the inside pages would be loosely distributed images, without introduction, without philosophy, without explanations, without captions, so that for once people would be free to discover for themselves, without being told what to see.” And that is how I will close this book – with a portfolio of ten anonymous snapshots I chose from my collection simply because the images

appealed to me. Feel free to discover their charm, their mystery, even their meaning, for yourself. (King 1986, 198)

CONCLUSÃO

Conclusão

Chegado o momento de encerrar este estudo, cremos reunir as condições que nos permitem aferir as especificidades deste género, particularmente quando transita para condições de receção pública onde se torna anónimo. Estas residem na sua inefabilidade, que, no âmbito desta resenha, tentaremos esclarecer em que consiste.

A capacidade expressiva da fotografia é geralmente ampliada quando se trata da fotografia do privado. Aqueles rostos, sem preparos prévios, sem propósitos expressamente estéticos e aparentemente abandonados à sua existência corrente, dizem-nos mais do que quaisquer outros, patentes em fotografias artísticas determinadas pelos princípios da estética, ou em fotografias comerciais, elaboradas de acordo com as eficácias das leis de consumo. Fascinam-nos, comovem-nos, tem a capacidade de nos tocar. Percebemos que, frequentemente, essa capacidade é tanto maior, quanto maior o seu carácter enigmático. Efetivamente, o anonimato e a impossibilidade de traçar uma linha custodial são o que podemos designar como o concentrado da sua essência. O conteúdo enigmático ou encriptado, se quisermos, de determinada imagem do privado, convida-nos a proceder à sua leitura, espicaça-nos e instiga-nos a levantar suspeitas, que não podem, nem poderão na maioria das vezes ser apaziguadas. De facto, mais do que falar de suspeitas, ou de curiosidade, o que é ativado com esta fotografia é a pulsão escópica. Só uma vontade da ordem do pulsional consegue efetivamente fundamentar o enigma que se desenvolve em torno deste género fotográfico: não conseguimos escapar-lhe, porém não conseguimos plenamente atingi-lo.

Barthes opta por não nos mostrar a imagem da sua mãe e coloca o seu discurso no domínio da subjetividade intrínseca, para que não possa de modo algum ser questionado. Termina o seu texto de forma retórica e interrogativa: «Louca ou séria? A fotografia pode ser ambas as coisas» (Barthes 1998, 163). Benjamin faz recair na noção de aura o poder destas imagens: «Na expressão efémera de um rosto humano acena, pela última vez, a aura das primeiras fotografias» (Benjamin 1992, 87), apelando a algo semelhante à alma que emana das obras de arte manuais, e que foi desaparecendo da fotografia, consoante a sua produção se mecanizou. As primeiras fotografias, os

daguerreótipos, não eram ainda reprodutíveis. Embora contivessem já uma promessa de reprodutibilidade, a chapa era única, tal como o escrínio que as protegia, ao mesmo tempo que lhes atribuía um valor de relíquia. Essas são as imagens de que Benjamin fala: «O brilho destas cintilações provém do facto das primeiras fotografias terem surgido, tão belas e inacessíveis, da escuridão dos dias dos nossos avós» (Benjamin 1992, 135). Sontag seduz-nos com a ideia de uma fotografia voluptuosa: «The possession of a camera can inspire something akin to lust. And like all credible forms of lust, it cannot be satisfied» (Sontag 2002, 179). De modo semelhante, Batchen cunha esta manifestação de “burning with desire” e afirma: «It is this desire, and the creative effort expended in its pursuit, that is surely the source of their special poignancy.» (Batchen 2004, 98). Douglas Nickel avança contingentemente: «Perhaps, at a deeper level, the unidentified snapshot proclaims our own condition [...]» (Nickel 1998, 13). Continuando a sua especulação no encalço da essência fugaz e inefável do *snapshot*, prossegue com assunções vagas: «Snapshots present themselves like clues to our inexplicable presence on earth; their own inexplicable qualities [...] seem to mirror our vital condition» (Nickel 1998, 13), o que não deixa de ser curioso, dado que é justamente isso que o autor critica no texto de Roland Barthes, o subjetivo que aspira a uma teoria universal.

Vemos assim finalizar alguns textos seminais sobre esta temática, de modo indefinido, vago, contingente, e mesmo interrogativo, expressando uma perturbação daquilo que parece ser, enfim, uma irredutibilidade ao discurso deste género fotográfico. Essa irredutibilidade ao discurso, ou impossibilidade de uma total tradução lexical, no fundo a sua inefabilidade, é apontada neste estudo como resultado de uma inerência da fotografia, a sua ambivalência, em especial, claro está, na fotografia do privado. É este o resultado que chegamos após analisarmos sob diversos ângulos esta prática plural, social, do foro privado e fenómeno cultural em franca ascensão.

Senão isso, o que mais poderia explicar uma produção que é denominada de “lápiz da natureza”, para usar a expressão de Talbot, e ao mesmo tempo assenta tanto na subjetividade do fotógrafo como nas convenções vigentes? Principalmente tratando-se da fotografia do privado, que como clarificámos é uma prática altamente convencionalizada?

Foi no encalço destas questões, imbuídos de uma curiosidade e predileção por este tema que nos decidimos por esta investigação. À semelhança do identificado no discurso de outros autores, este também assenta em hipóteses e se reveste de artigos indefinidos. Contudo o seu objetivo passa por analisar aquilo que definimos como fotografia do privado, um fenómeno plural, que pela sua natureza e abundância colocou em questão o próprio género fotográfico, bem como os discursos da História da Arte, na qual na sua origem se enquadrou, mas que viria a provar ser desadequada. Esta ideia defendida por Batchen de que a fotografia do privado coloca em causa a fotografia, tal como a fotografia colocou em causa a História da Arte é uma das diretrizes que orienta o nosso estudo. Como é possível que o género mais abundante, e certamente mais valorizado tanto por produtores como por consumidores comuns, tenha permanecido fora das Histórias da Fotografia, foi a premissa que nos guiou ao longo do primeiro capítulo. Podemos encontrar a resposta para esta questão e outras de teor semelhante no segundo capítulo, através da caracterização e circunscrição do género que nos ocupou. Ao definirmos eventuais fronteiras entre os géneros percebemos que existem acima de tudo mais interpenetrações nestas práticas do que propriamente fronteiras. Este género engloba: o que frequentemente se designa de *snapshot*, instantâneos ou fotografia de ocasião; naturalmente a fotografia de família, mas não se restringe a ela; está presente naquilo que alguns autores designam de fotografia popular, já que se opõe à fotografia artística; a fotografia vernacular, uma vez que não se enquadra nas práticas consideradas principais desta forma de expressão; e naturalmente a, por vezes designada, fotografia pessoal. É nesse sentido que caracterizamos a fotografia do privado como uma prática plural que tem como traço diferenciador, não as características de ordem formal ou estéticas, mas sim a sua integração numa economia do privado, geradas no privado, versando o privado e para consumo privado. A variedade de designações não corresponde, portanto, a diferentes géneros estanques, como poderíamos supor, mas sim a conveniências de abordagem, a dominantes linguísticas ou áreas de estudo. Assim, neste sentido, podemos efetivamente ter uma mesmo género em análise que: no seio da História da Arte poderá ser abordado como popular, quem sabe mesmo até como arte fotográfica popular, dado que se pauta por critérios de validação artística; numa abordagem oriunda da Antropologia mais direccionada aos objetos fotográficos, afastando da sua

análise as preocupações dominantes na História da Arte, em prol de uma abordagem que atenta nos aspetos materiais, resultantes da sua produção e os contextos da sua utilização; uma abordagem do ponto de vista do mercado da arte que remeterá porventura para o carácter *vintage* ou vernacular, uma vez que os colecionadores, inspirados pelas ideias veiculadas na modernidade, refletem cada vez mais o interesse em práticas subjetivas.

A importância de distinguirmos assim o género do privado, no contexto desta investigação, não visa por isso diferenciações formais, nem tão pouco valorativas. Mais do que uma definição, importa proceder a uma análise e caracterização. Foi isso que fizemos no segundo capítulo, e que nos permitiu começar por compreender o porquê deste género ter sido discriminado. Ele é definitivamente muito abundante e abrangente. Para além do mais é, como vimos, um género que se define e é valorizado em termos afetivos, e o contexto da História da Arte, disciplina no seio da qual germinaram as Histórias da Fotografia, não privilegia a afetividade enquanto linguagem discursiva.

Para além disso, a Historiografia, como vimos, interessou-se primeiro pela técnica que deu origem à fotografia, começando depois a abrir espaço para a estética e só mais recentemente se debruçou sobre aquilo que designámos, seguindo Frade, de protocolos de frequência das imagens fotográficas. Foucault, Crary e Batchen são os responsáveis, aqui apontados, por esta mudança de paradigma, em que deixa de se pensar em termos do surgimento da técnica fotográfica para analisar o aparecimento dessa prática discursiva. Esta nova perspetiva dá lugar a abordagens pluridisciplinares com vista a propiciar substratos teóricos capazes de abranger a complexidade fotográfica, tanto em termos epistemológicos, como em termos das suas práticas.

A evolução desta prática fotográfica teve como fatores determinantes, por um lado, o desenvolvimento da tecnologia, por outro, a mudança de mentalidades face ao quotidiano e às vivências domésticas. Esta análise, levada a cabo no final do segundo capítulo permite-nos enquadrar e perceber de que modo estas transformações se articulam na complexa rede do progresso.

Como não quisemos excluir o panorama português, até porque um dos casos de estudo se situa exatamente em contexto nacional, dedicamos também um ponto à evolução da fotografia em Portugal, procurando relacionar o perfil da sua evolução em

contexto nacional com outros contextos dominantes. A escassez de fontes bibliográficas, sobretudo de obras abrangentes e de caráter global sobre a fotografia em Portugal foi um dos motivos que nos levou a despende o esforço de incluir o caso português, conscientes de que seria necessário empreender todo um outro trabalho para efetivamente relacionar os contextos. Não consideramos este investimento desperdiçado, já que aos contributos de Sena para a História da Fotografia em Portugal, que nos serviram de pano de fundo para aprofundar aspetos que iam mais de acordo com o nosso interesse, acrescentámos: os de Luis Pavão, também de caráter global; os de António Barrocas, que realizou uma extensíssima tese sobre a teoria e prática da fotografia em Portugal; a investigação recentemente publicada de Paulo Artur Baptista sobre a casa Biel; o contributo de Emília Tavares com o capítulo para a História da Fotografia Europeia, sobre Portugal; os contributos de Teresa Martinho sobre a fotografia para o *Observatório das Atividades Culturais*.

O terceiro capítulo permitiu aprofundar algumas particularidades deste género fotográfico, analisando o álbum de família enquanto repositório da memória e dispositivo fundamental de gestão da dialética do desejo, no qual tem lugar uma promoção ontológica em que se potencializam as características dos objetos fotográficos. O debate acerca das ocupações femininas e masculinas em torno do álbum, em que o homem regista e a mulher compila, permitiu-nos refletir sobre algumas determinações sociais na altura em que os álbuns começaram a proliferar, bem como as estratégias encontradas pela compiladora para criar uma sensação de presença em situações que foi forçada a estar ausente. Além disso, o álbum enquanto dispositivo por excelência de domesticação do desconhecido permitiu às famílias apropriarem-se dos territórios tanto geográficos como psicogeográficos, numa altura em que muitas famílias era forçadas a mudar de região, em função da ocupação profissional. Este último aspeto reporta-se particularmente ao contexto americano, em que as profissões em questão implicavam uma ocupação de territórios em expansão, tais como os trabalhadores dos caminhos de ferro ou mineiros. Os álbuns coloniais portugueses representam um exemplo importante no que toca a este aspeto.

O quarto capítulo dedica-se ao estudo dos casos selecionados e apresenta um panorama, não exaustivo, das exposições do género que foram sendo levadas a cabo no contexto de algumas importantes instituições museológicas. Aí analisámos os

aspectos relacionados com a proveniência das coleções, as opções tomadas pelos curadores e suas equipas, as diretivas institucionais de enquadramento do fenómeno do *snapshot* e os dispositivos expositivos, incluindo os discursos produzidos à volta de cada exposição. Este capítulo permitiu-nos circunscrever um tema vasto que de outro modo seria praticamente inexequível. Para esta tarefa contámos com os catálogos e outros elementos produzidos no âmbito das exposições, tais como notas de imprensa, textos de sala, fotografias de instalação das exposições, elemento particularmente difícil de obter, visto que nem sempre se revelou fácil chegar ao contato com as entidades ou indivíduos em posição de nos facultar essa informação. No final, este aspeto revelou-se bem sucedido, dado termos conseguido esses dados em todos os casos analisados, o que nos permitiu uma coerência de análise, e elementos comparativos. No caso da exposição em contexto nacional, *Ana Maria de Sousa e Holstein Beck – Álbuns de Família*, pudemos ainda realizar uma visita à exposição, durante a qual recolhemos apontamentos e conduzimos uma entrevista presencial com a curadora Paula Cunha. Se nos outros quatro casos analisados, por motivos de restrições de várias ordens, tivemos que nos limitar à informação *a posteriori* e a entrevistas por email, a visita à exposição revelou-se sem dúvida uma mais-valia. Contudo, como tínhamos como objetivo eleger exposições que adquiriram impacto e notoriedade neste campo, isto limitando necessariamente os casos de estudo a exposições já decorridas, não nos restava outra opção senão tomar contato em diferido com as exposições. Apesar desta inibição, com a disponibilização dos curadores, e assistentes, em esclarecer dúvidas que foram surgindo ou de elementos que não estavam explícitos nos materiais a que tivemos acesso, tentámos elaborar uma análise sistemática dos vários casos de estudo, que nos permitiu fundamentar as considerações que traçamos no último ponto do quinto capítulo. Bem como, quando nos referimos ao campo da fotografia do privado, proceder por generalização a partir desses exemplos selecionados. Apesar da fotografia do privado ser um *outsider*, ou “merest novice”, como refere Perry Collins (2010), no que toca à sua entrada nos museus, e de ter, de certa forma, exigido uma adequação das estratégias adotadas, constatámos que as estratégias convencionais de exibição ainda dominam este panorama. À exceção de *Snapshot Chronicles: Inventing the American Photo Album*, que nos permitiu detetar um carácter pioneiro em alguns aspetos, as exposições que

analisámos são ainda muito dominadas pelos constrangimentos de conservação e preservação material dos documentos que compõem este género. Frágeis e perecíveis, estas imagens são normalmente acondicionadas individualmente, separadas dos álbuns em que vêm inseridas, quando é caso disso, e expostas em condições de baixa luminosidade e temperatura. Numa tentativa de se manterem fieis à componente material, que efetivamente tem vindo a comprovar a sua importância, as opções de exibição deste género apresentam-se assim algo condicionadas. Outro aspeto que também se revela condicionante é o peso institucional dos espaços selecionados para exposição – os museus. Refletimos no último ponto da nossa investigação acerca da necessidade de repensar estas questões em termos mais expandidos, para tomar de empréstimo o termo de Rosalind Krauss.

Este último ponto configura algumas propostas para a transição da fotografia do seu contexto de circulação numa economia do privado para contextos públicos de apresentação, naquilo que seria uma aplicação prática da nossa investigação.

Estas geratrizes resultam da análise dos casos de estudo, e visam a potenciação dos traços identificativos desta prática através de algumas premissas que, de modo íntegro e afim ao género, permitiriam potenciar a experiência plural da fotografia do privado, na sua abertura e ambivalência. As nossas propostas incidem nas questões espaciais e nas estratégias expositivas e discursivas, procurando salientar o carácter ambivalente da fotografia, que se situa no interstício de ser o representado e o representante ao mesmo tempo. Procurando, deste modo, espaços que também se configurem enquanto charneira ou lugares de passagem, numa aproximação à noção de *não-lugar*, como defendida por Marc Augé. Para além deste aspeto, tendo em conta a importância atribuída ao uso para a caracterização deste tipo fotográfico, e uma vez que esses usos nos remetem para uma inserção no quotidiano, consideramos que os locais de exibição devem por isso apresentar uma maior proximidade com estes consumidores em “segunda mão”. Deste modo, expostas nesse quotidiano que as gerou, talvez as dinâmicas inerentes ao quotidiano possam concorrer para uma experiência recetiva da fotografia do privado mais totalizante e imersiva, propiciando as dimensões da ambivalência e do reconhecimento, tal como identificadas por nós como traços distintivos desta prática plural.

Claro que toda esta ordem de ideias pode ser questionável, as prerrogativas de recepção de um gênero não têm de assemelhar-se às da sua produção. Caso contrário, seríamos todos fãs, atualmente, de ler livros no computador, considerando que, na sua maioria, foi assim que os seus autores os escreveram, e não nos parece que seja este o caso. Esperamos que o discurso expresso no último ponto do quinto capítulo não transmita um caráter prescritivo.

Contudo, se os museus de arte, na sua evolução, foram encontrando as características que melhor transmitissem e recriassem a ideia de espaço contemplativo é porque a experiência de fruição estética, legitimada pela vetusta História da Arte, assim o exigiu. A obra de arte, vista como produto da concepção artística, seja por via de um dom, de um gênio, ou de um mero indivíduo, consoante fomos caminhando em direção à pós-modernidade, requeria um determinado espaço de fruição – grande, amplo, branco. A fotografia, herdeira das concepções já estabelecidas da História da Arte veio integrar esse paradigma. Mas este gênero particular de fotografia, a fotografia do privado, à qual o museu de arte decidiu, por fim, abrir as suas portas, vem obrigar a questionar todo este aparelho artístico que inicialmente rejeitou a fotografia, e que agora, convenientemente, procura albergá-la no seu seio. Este gênero não é arte, não é produzido com essa intencionalidade.

Tal afirmação não deve implicar necessariamente que o seu contrário seja verdade. Também não é não-arte. Pode revelar aspetos artísticos, embora esses não tenham constituído o seu motivo. Talvez estas nossas conclusões relativamente às geratrizes de transição do privado para o público constituam o momento revolucionário de libertação que virá a revelar-se no futuro, afinal apenas reacionário. Mas sabemos também que a linha entre a teoria e a prática artística é frágil e ténue, e por isso estamos gratos por a testar.

Poder-se-á também argumentar que este “sair para a rua” que temos vindo a defender para o gênero do privado já aconteceu! Efetivamente, a fotografia do privado sempre esteve na rua, nas nossas casas, e em todo o lado que tenha um computador ou dispositivo móvel com acesso à rede. A fotografia do privado está na *Cloud*, está no *Facebook*, está no *Instagram*! Essa alegação é portanto fundada, e muito provavelmente verdadeira. Porém não foi sobre isso que nos propusemos refletir. Essa é outra tese, outra abordagem, tão ou mais interessante, e não nos escusamos a

prossegui-la num futuro, já que reconhecemos que a rapidez com que se verificam as mudanças ao nível da captura e circulação binária das imagens exige um estudo dedicado. É em parte por isso que nesta investigação circunscrevemos o estudo à corrente de valorização do “privado analógico”, a preto e branco na maioria das vezes. Não exoneramos a nossa culpa ao excluir esta vertente tão premente desta temática, contudo não mentimos se afirmarmos que desde que iniciámos este estudo, há sete anos atrás, até hoje, muita coisa do que então pensávamos, foi entretanto dita, e mesmo ultrapassada. Num projeto desta natureza, circunscrito no espaço e no tempo, que tem como enfoque um campo de estudo relativamente jovem, mas que se encontra em constante redefinição por via das rápidas mudanças de uma tecnologia em desenvolvimento vertiginoso, ou adotávamos um ponto de vista mais estável, direcionado àquilo que se vai consolidando como “uma” teoria da fotografia, ou encaminhávamos a pesquisa para os seus desenvolvimentos recentes. Optámos pelo primeiro, considerando que a estabilidade, apresenta neste caso concreto, uma mais-valia.

Por muito que tentemos reduzir a fotografia à sua unidade mínima de significação, por muito que a esquadriremos à superfície e em profundidade, por muito que a confrontemos em abordagens pluridisciplinares, haverá sempre um remanescente inqualificável, impossível de generalizações: aquele momento em que, perante a objetiva, o nós-presente roga ao nós-futuro que não se esqueça, ou aquele momento em que a visão de uma fotografia deflagra em nós sentimentos insuspeitos.

“O momento da verdade é agora. E há-de ser a poesia, mais do que a prosa, a recebê-la. Se a prosa provém da confiança, a poesia dirige-se à ferida imediata” (Berger 2008, 107).

Anexos

Anexo 1 Modelo da entrevista: Questões de base, enviadas a todos os elementos contactados.

1. What are the sources of the photographs that integrated the exhibition?
2. What is the dominant period of photographs that constitute the exhibition?
3. Which were the guidelines and goals intended to achieve with the exhibition? Do you consider they were fulfilled?
4. From the moment of concept and design of the project, how long did it take to gather the photographs?
5. Which were the criteria used when selecting the images for the exhibition? Did you already know some collections or did you make an open call?
6. Is there any archiving system among the selected photographs like, *tags*, *metadata* or *indexing*?
7. Were the originals subjected to some kind of conservative intervention?
8. Where are, nowadays, the pictures that were on display in the exhibition?
9. Which sizes and media were chosen for the presentation of the photographs? Why?
10. Were the photographs framed or cropped or did you maintain the original framework?
11. Were there originals available at the exhibition?
12. Did you make a historical and technical framework of the time when the images were produced? If so, was that made available in the exhibition?
13. Did the exhibition have some Multimedia component?
14. Were the selected photographs drawn at the actual pose, staged or spontaneous? Do you consider that there is an actual spontaneous pose in this kind of private photos?

15. To what extent do these photographs, that were part of a private history, now become important to a social history?

16. Did the photographs present written identification records? What is the importance given to those records in the context of the exhibition?

17. What role did you assign to failed photographs, double-exposures; backlit, blurred or cropped photographs?

18. Is there a narrative-idea behind the exhibition?

19. It is possible to pinpoint a picture being taken before or after the penetration of *Kodak* in the market?

20. Soon after, *snapshot* has spread being made with cheap cameras, it was used in different ways and different contexts, and produced quite different results, which caught the attention of professional photographers such as Jacques-Henri Lartigue or Nan Goldin, Gerhard Richter, Christian Boltanski among others. Is that why there is a comparative interest from curators to show these images, which deprived from their context don't offer a reading agreement to the visitor?

21. Which are, in your opinion, the differences in approaches for a museum and an archive with private photography?

22. Can you comment the statement: "Anonymous *snapshots* – unlike almost any kind of image – allow viewers to actively engage with them. They provide interesting opportunities for us to respond photographic images in a very different kind of way" Marvin Heiferman

23 In its introductory text for the catalogue of the exhibition *Instants Anonymes*, Sylvain Morand states: "N'obéissant à aucune règle établie, ces images sont une production d'affects intimes". Many authors consider the anonymous private photograph a constant re-enactment of "tableaux" that ultimately express a desire of compliance by the individuals involved. In this sense can we say that there are many rules tacitly established?

24. In your opinion is this interest, not sudden but recent, by the not artistic, amateur and private photographic practices, due to the disappearance of the argentic images and the proliferation of virtual digital images? Could it be that this excessive visibility of vernacular images, circulating in the net potentiates this demand and taste for other-photography's ?

25. Do you agree with the idea that by rescuing this photographic genre the museum will be repairing the obliteration made by history and criticism to this kind of photography?

Anexo 2 Entrevista a Douglas R. Nickel, curador da exposição Snapshot: *The Photography of Everyday Life: 1888 to the present*, 1998: San Francisco Museum of Modern Art.

Dear Douglas,

My name is Daniela Garcia and I am professor of photography at the University of Algarve.

I am currently developing a doctoral dissertation on *Snapshot* Photography, at Universidade Nova de Lisboa - Faculty of Social Sciences and Humanities (UNL FCSH) directed by Prof. Dr. Margarida Medeiros and funded by the Foundation for Science and Technology (FCT). Part of this research work consists in analyzing a corpus of photography exhibitions with the theme of the *snapshot*. Since this is an area that is currently growing, there is little literature available.

Along with the literature I could muster, I have in my possession the exhibition catalog "*Snapshots: The photography of everyday life*" held in Sf MoMA, but I wonder if you could provide me with some more background information that would allow me to make a deeper analysis of the exhibition, such as :

Whose proposition was it to organize the exhibition?

The photos that integrated the exhibition were already part of a collection?

If so, was this collection already property of the museum?

Did you try to contact or find some of the people depicted in the photographs?

What were the guidelines for the organization and curation of the exhibition?

Do you have information relating to the public who visited the exhibition such as age, gender, education, reasons for visiting the exhibition? If not, could you give me the contact of someone who may have that information?

Also, would be willing to answer a short questionnaire? If so, I will send it to you shortly.

Thank you in advance for your attention.

Best regards,

Daniela Garcia

Dear Daniela,

Your project sounds interesting, and I'd be happy to help out as best I can. Here are some brief responses to your questions.

P: Whose proposition was it to organize the exhibition?

R: I proposed the exhibition to the museum; the five other curators and the director reviewed the proposal and accepted it. My senior colleague Sandra Phillips and I saw the *Snapshot* show as part of a series of exhibitions that investigated the relationship of esthetics and function in photography not made to be art. Sandy organized Police Pictures, for instance, that looked at forensic photography and criminality.

P: The photos that integrated the exhibition were already part of a collection?

R: The *snapshots* I included came from a variety of sources. We used a few that the museum had previously purchased, or that were purchased specifically for the project; some were borrowed from other institutions (the George Eastman House, for instance), but most were borrowed from individuals who had small to medium-sized personal collections. I was against the idea of using a single private collection, not only because the exhibition might appear to be promoting it, but also because such a collection would reflect the taste and collecting interests of a single individual. This seemed limiting. Later projects in the US (at the Met, National Gallery etc) that were based on a single private collection seemed in part to make acquisition of the collection or the favor of the collector a goal. I wanted a free hand.

P: If so, was this collection already property of the museum?

R: As above, only a very few items belonged to the museum. The source of each *snapshot* exhibited is listed in the catalogue.

P: Did you try to contact or find some of the people depicted in the photographs?

R: Most of works I included were older. Those who collected them typically found them in garage sales and flea markets, and they traded with one another. They were orphans, in other words, with no line of custody to trace, so we were unable to locate any subjects, and to my knowledge no one came forward during the exhibition to identify themselves or family members.

P: What were the guidelines for the organization and curation of the exhibition?

R: The idea stemmed initially from two observations: first, that art photographers from Alfred Stieglitz to the present day were inspired by *snapshot* photography (to the point where something called "the *snapshot* esthetic" was talked about in the 1970s in relation to the casual approach of Harry Callahan, Garry Winogrand, Emmet Gowin and others). Thus "art photography" and so-called "vernacular photography" were historically and consistently impure categories, with artists borrowing the subjects, style, and seeming authenticity of private family photography for more public or creative ends. The second observation was that most people who visit an art museum have some firsthand experience of the making of photographs (through *snapshots*) that they don't have of cast bronze, oil painting, installations, or other modern mediums. We wanted to explore photography's familiarity by way of the *snapshot*, so point to what was generic and what was unique about it. The selection, then, was informed by what I would identify as "typical" subjects, events, visual jokes, poses, compositions, and technical flaws. By typical, I mean "strongly representative" of what is commonplace in the practice of *snapshot* photography, not random instances of those attributes. Since I was after particularly good examples of the typical, the choices were actually not typical. The goal was never a rigorous visual anthropology.

P: Do you have information relating to the public who visited the exhibition such as age, gender, education, reasons for visiting the exhibition? If not, could you give me the contact of someone who may have that information?

R: SFMOMA didn't (and doesn't) compile visitor information of this kind on specific exhibitions, so I can't help you here. The Visitor Services office at the museum might have general information about the demographics of its visitorship, but given the diversity of exhibitions and programs it puts on, I don't think that data would be helpful to your research.

P: I assume in my text that the photos exhibited were the original/vintage prints. That is correct, right?

R: all the *snapshots* featured in the SFMOMA exhibition were original vintage prints. They are reproduced at approximately original size in the catalogue.

I hope this helps. If you have any specific follow up questions, send them along.

Good luck! Doug Nickel

Anexo 3 Press release da exposição Snapshot: *The Photography of Everyday Life:1888 to the present*, 1998: San Francisco Museum of Modern Art.

**SFMOMA EXHIBITION EXPLORES AESTHETICS AND
INFLUENCE OF AMATEUR PHOTOGRAPHY**

Approximately 260 small-format photographs, spanning the late 1880s to the 1980s, will be presented at the San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA) in an innovative exhibition titled *Snapshots: The Photography of Everyday Life*. On view from May 22 to September 8, 1998, *Snapshots* is the first exhibition to explore amateur, domestic photography in a museum context, examining the borderline between what museums display and what visitors might themselves create with a camera. The exemplary group of anonymous photographs demonstrates the potential for untutored, unintended “masterpieces” possible only with photography. SFMOMA Associate Curator of Photography Douglas R. Nickel, who organized the exhibition, selected the works on view from thousands of images in private and institutional collections.

The exhibition will consider photography’s status as a museum art by confronting the power of its everyday counterpart, the *snapshot*, in a way that will prove both provocative and visually delightful. At a time when society is questioning the truth-value of photographic technologies, this exhibition shows how the *snapshot* retains an aura of authenticity as an important document of human experience.

“George Eastman’s introduction of the *Kodak* camera in 1888 was revolutionary,” explains Nickel. “This simple box camera gave the average person an unprecedented power to arrest time, to make visual narratives out of personal memories and events. The images in this exhibition illustrate—both by what they capture and what they exclude—the choices we make in documenting our private histories: why, for example, we photograph weddings but not funerals. In essence, they show us how we are all curators of the exhibitions that are our lives.”

Eastman’s invention gave rise to an amateur photography movement in the 1890s, which in turn led to camera clubs and eventually to the culture of exhibitions,

criticism and artistic identity that is the foundation of 20th-century art photography. *Snapshots* begins with the premise that there has been ongoing dialogue between high art photography and its amateur cousin throughout the modern era. The function, concept and aesthetic conditions of the anonymous *snapshot* remain a vital source for artistic photographers, and, as such, warrant serious consideration by an art museum. Recognized photographers of the modern era, from Alfred Stieglitz to Robert Frank, Harry Callahan, Lee Friedlander and Nan Goldin, have each in their own way looked to the amateur *snapshot* for inspiration, embracing its informality and seeming unaffectedness.

By concentrating on this universally encountered class of imagery, *Snapshots* illustrates the broad and decisive proliferation of amateur photography in the one hundred years that have followed Eastman's innovation. Among the images on view are portraits (both posed and spontaneous); family events; pets and other animals; vehicles and the spectacle of transportation; celebrations and rituals, such as weddings and birthdays; and quotidian reality, rendered uncanny or humorous through the alchemy of the photographic process.

In conjunction with the exhibition, the Education Department is presenting a variety of public programs, including free lunchtime lectures and a panel discussion. For more information on public programs, please call 415/357-4102.

The exhibition is accompanied by a 96-page catalogue, *Snapshots: The Photography of Everyday Life, 1888 to the Present*, featuring a scholarly essay by Nickel and approximately 70 duotone illustrations of photographs from the exhibition. The catalogue will be available at the MuseumStore.

Snapshots: The Photography of Everyday Life is generously sponsored by Jon and Linda Gruber, Mr. and Mrs. Brooks Walker Jr., and Banana Republic.

The San Francisco Museum of Modern Art is a private, not-for-profit institution supported by its members, individual contributors to Donor Circle, corporate and foundation support, federal and state government grants, and admission revenues. Annual programming is sustained through the generosity of the San Francisco Publicity and Advertising Fund/Grants for the Arts.

Hours: Open daily (except Wednesdays) 11 a.m.–6 p.m.; extended summer hours (Memorial Day–Labor Day)

10 a.m.–6 p.m.; open late Thursdays until 9 p.m.; closed Wednesdays and the following public holidays: Fourth of July, Thanksgiving, Christmas, New Year’s Day

Admission prices: Adults \$8; seniors (62 years and older) \$5; students with valid ID \$4; SFMOMA members and children twelve and under are admitted free. The first Tuesday of each month admission is free. Thursday evenings, 6–9 p.m., admission is half price.

Visit our website at <http://www.sfmoma.org> or call 415/357-4000 for more information.

Anexo 4 Entrevista a Mia Fineman curadora da Exposição *Other Pictures. Anonymous Photographs from the Thomas Walter Collection*, 2000: MET.

O contacto foi estabelecido com a curadora inicialmente através da plataforma academia.edu, e posteriormente via email. Em virtude de algumas perguntas do questionário inicial, estarem já clarificadas através da consulta e análise do catálogo, apenas foram remetidas a Fineman, as que continuavam por esclarecer. Segue a transcrição do email, e seguidamente as respostas e material facultado pela curadora.

Dear Mia Fineman,

I've contacted you through academia.edu, and you told me to send you my questionnaire, and here am i!

Firs of all i thank you for answering me, i imagine that you have a lot of this type requests, especially now, that this "dear" subject is being finally scrutinized, and i see a growing number of studies being developed. I'm one of those! I find the approach in *Other Pictures* very daring, and of course very interesting, so i decided to include it in my study.

Let me introduce briefly my project: In my research I'm particularly interested on private photography, as in Patricia Holland's approach, and my aim is to trace the shift where *snapshot* photography, in a broader sense, changed from being excluded, not addressed on photography's history until recently, to being trendy, appreciated in auctions, flea markets, collected by big collectors, and culminating with great exhibitions on big museums such as: *Snapshots: The Photography of Everyday Life*, SFMoMA; *Other Pictures: Vernacular Pictures from the Thomas Walther Collection*, 2000 MET; *The Art of the American Snapshot – 2007* NG; *Instants Anonymes*, 2008, MAMCS, and one exhibition in Portugal *Ana Maria De Sousa E Holstein Beck - Fotografia Privada 1912-1958*, at Arquivo Fotográfico de Lisboa.

In the end i'm hoping to be able to identify the reasons why this genre has such a deep impact and phatic function, and why in an overwhelmed image society, this private photography seems to thrive. Also I was hoping to be able to develop some mediation theory and tools regarding the penetration of this private images in the public space of the museums.

From what i gathered so far, *Other Pictures* catalogue has one of the most minimalist projects, including just your text, and Thomas Walther Acknowledgements. Compared to the other exhibitions i'm analyzing this is, in my opinion a Bold approach, specially if compared to The Art of the American Snapshot – 2007 NG, that sets to provide a history of the medium, we can consider your path minimal. Why did you choose this path?

If you would do it today, 15 years latter, would you do it the same way, i.e. photos from the collection of just one collector, and with no background info? If not, what do you consider to be the best approach to present this type of object in the context of an Art museum?

I now have some technical questions:

1. How many total photos does the Thomas Walther collection has?
2. Were the photographs used for display in exhibition original / vintage?
3. How were they shown in the MET, Framed? Had some caption or information?
4. The date and place in the catalogue regards Thomas acquisition or the photograph creation?
5. What where the organization criteria in the show, chronological, thematically, linear ?
6. Is there any place where I can access that information about formats and sizes? I've already searched the Met collection online, and wasn't able to find Mr. Thomas Walther works. If that information is not available could you tell what is the dominant technique and formats?
7. Regarding the catalogue, the reproductions of the prints are the original size?
8. How was the public impact to the exhibition? And the Media review?
9. I now that Mr. Walther donated some of the exhibited photos to MET, where can i fund them?
10. Is there any archiving system within the selected photographs like, tags, metadata or indexing?
11. Were the originals subjected to some kind of conservative intervention?
12. Were the photographs framed or cropped or did you maintained the original framework?
13. The exhibition had some Multimedia component?

14. Do you agree with the idea that the rescue of this photographic genre made from the museum's within, serves the purpose of repairing the obliteration made by the history and criticism to kind of photography?

Finally and most important, i've already contacted the Met Image licensing department, but they where not able to provide me the Installation photos from the exhibition, could you help me in this regard? it would be very important for me, and off course it would be for exclusive use in my doctoral thesis.

Once again thank you very much for your attention,

Best regards

Daniela Garcia

Respostas

Dear Daniela,

Attached are a few installation shots of "Other Pictures." Please include the credit line: The Metropolitan Museum of Art, New York. If the files are too small, I may be able to dig out the prints and have them re-scanned. Also attached are a few documents related to the exhibition: the introductory wall text, the wall labels, the press release, and a list of works from the exhibition that will enter the Met's collection.

First, some background on how the exhibition came about. In 1999 Thomas Walther was putting together a book of selections from his snapshot collection, working with the editor Jack Woody at Twin Palms Press. Thomas approached Maria Morris Hambourg, who was then the Curator in Charge of the Department of Photographs at the Met, and asked her if she could recommend someone to write an introduction to the book (he probably also asked her if she would do it herself). She suggested my colleague Doug Eklund, who passed it on to me. (At the time, I was a post-doctoral research fellow in the Department and eager for extra writing jobs.) I worked with Thomas on the selection and sequencing of images in the book and wrote the essay as a work for hire. While I was working on the project, I showed the book maquette to my colleagues in the Department and suggested doing an exhibition of

the photographs to accompany the publication of the book. I then worked with Maria Hambourg on the selection of photographs for the exhibition, which was somewhat different from the book selection. Thomas donated 17 of these photographs to the Museum as a promised gift (these are still in Thomas's possession).

Maria, Thomas, and I decided on a very buttoned-down presentation and installation. The photographs (all original vintage prints) were overmatted and framed in simple gray-painted maple frames. We wanted to emphasize the images themselves, rather than the "object quality" of the snapshots. We also included several intact photo albums in glass vitrines. On the wall labels, we transcribed any inscriptions of the backs of the photographs. If there were no inscriptions, we identified them by country and decade, based on clothing, cars, and other details.

Now, to your questions.

P: If you would do it today, 15 years latter, would you do it the same way, i.e. photos from the collection of just one collector, and with no background info?

If not, what do you consider to be the best approach to present this type of object in the context of an Art museum?

R: Since the exhibition came about through my contact with one particular collector, I can't really say whether I'd do it any differently now. I don't think there's a best way to approach the snapshot in an art museum context. It's a very rich and expansive subject that affords collectors and curators an unusual amount of freedom.

P: How many total photos does the Thomas Walther collection has?

R: I don't know. Thomas Walther gave/sold his modernist photography collection to the Museum of Modern Art in 2001 but he has been actively collecting for many years. I don't know how many snapshots he has or had.

<https://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1496>

P: Were the photographs used for display in exhibition original / vintage?

R: Yes.

P: How were they shown in the MET, Framed? Had some caption or information?

R: See above.

P: The date and place in the catalogue regards Thomas acquisition or the photograph creation?

R: The approximate date that the photograph was taken.

P: What were the organization criteria in the show, chronological, thematically, linear?

R: The organization was loose and primarily visual, rather than thematic or chronological.

P: Is there any place where I can access that information about formats and sizes? I've already searched the Met collection online, and wasn't able to find Mr. Thomas Walther works. If that information is not available could you tell what is the dominant technique and formats?

R: Nearly all the photographs were gelatin silver prints. See attached list for dimensions of the 17 works promised to the Met.

P: Regarding the catalogue, the reproductions of the prints are the original size?

R: I think the images were reproduced slightly larger than actual size.

P: How was the public impact to the exhibition? And the Media review?

R: When it opened, the exhibition received a very positive review that was featured on the cover of the NY Times art section. That brought in a lot of visitors and additional attention from the media.

P: I now that Mr. Walther donated some of the exhibited photos to MET, where can I find them?

R: See attached list.

P: Is there any archiving system within the selected photographs like, tags, metadata or indexing?

R: No.

P: Were the originals subjected to some kind of conservative intervention?

R: The photographs included in the exhibition were treated by the Museum's conservators to repair minor damages, such as tears or surface grime.

P: Were the photographs framed or cropped or did you maintain the original framework?

R: The photographs were matted to the edge of the image and framed.

P: The exhibition had some Multimedia component?

R: No.

P: Do you agree with the idea that the rescue of this photographic genre made from the museum's within, serves the purpose of repairing the obliteration made by the history and criticism to kind of photography?

R: I think it's important to note that vernacular photographs were included in earlier exhibitions, such as Film und Foto in 1928, John Szarkowski's "Looking at Photographs" at MOMA, and in several important books in the 1970s. But within the past two decades, this type of photography has received much more attention from art museums and scholars of photography. You might also look into the collector Peter Cohen, who has donated thousands of snapshots from his collection to various U.S. museums in the past few years. There is a show from his collection on view now at the Boston MFA.

<http://www.mfa.org/exhibitions/unfinished-stories>

Good luck and all best regards,

Mia

Anexo 5 Press release da exposição *Other Pictures. Anonymous Photographs from the Thomas Walther Collection*, 2000: MET.

Exhibition dates: June 6 – September 3, 2000

Exhibition location: The Howard Gilman Gallery

Photographs by anonymous amateurs whose “happy accidents” and “successful failures” resulted in surprising and tantalizing works of art are the subject of ***Other Pictures: Vernacular Photographs from the Thomas Walther Collection***, opening at The Metropolitan Museum of Art on June 6, 2000. Dating from the 1910s through the 1960s – a period that saw the camera’s emergence as a nearly ubiquitous and easy-to-use accessory of modern life – these photographs reflect the spirit of their time in refreshingly honest and often unexpected ways. Although never intended for public display – most of the approximately 90 photographs on view were discovered at flea markets, in shoeboxes or family albums – these found images often bring to mind the work of such master photographers as Walker Evans, Man Ray, Henri Cartier-Bresson, and Diane Arbus.

The exhibition is drawn exclusively from the Thomas Walther Collection, one of the finest private collections of photographs in the world, and reflects Mr. Walther’s longstanding interest in the most innovative avant-garde art of the period - whether by established masters or unknown amateurs. ***Other Pictures*** remains on view through September 3, 2000.

In 1909 Alfred Stieglitz, the dean of American art photography, warned amateur photographers not to take themselves too seriously: “Don’t believe you became an artist the instant you received a gift *Kodak* on Christmas morning,” he cautioned. ***Other Pictures*** challenges and broadens traditional assumptions about what constitutes a photographic work of art and celebrates some of its unknown yet decidedly gifted practitioners.

Mia Fineman, co-curator of the exhibition and Research Assistant in the Metropolitan Museum’s Department of Photographs, stated: “These photographs are truly the *crème-de-la-snapshot*. Each one is a little lure for the imagination, an enticement, a revelation. The exhibition, the first of its kind at the Metropolitan

Museum, sheds new light on one of the most prolific and eccentric artists of our century: Photographer Unknown.”

Many of the works on view might be described as “happy accidents” or “successful failures” – fortuitous moments when the camera’s viewfinder captured aspects of character or images of beauty that the operator may not have intended. Among these is a double exposure in which a main street trolley appears to trundle across an anonymous hotel room bed. In another, an old wooden house is consumed in a flash of light that seems to emanate from the window of a nearby car. A blurry, underexposed image of a woman posed before a fireplace fails as a literal likeness, yet succeeds as an accidental emblem of feminine mystique.

The exhibition is accompanied by an illustrated catalogue, *Other Pictures: Anonymous Photographs from the Collection of Thomas Walther*, published by Twin Palms Press, with an essay by Mia Fineman. The book, which includes 150 duotone plates, will be available in hardcover at the Metropolitan Museum’s bookstore.

The Web site for the Museum (www.metmuseum.org) will feature the exhibition.

Other Pictures is curated by Mia Fineman and Maria Morris Hambourg, Curator-in-Charge in the Department of Photographs at the Metropolitan Museum of Art. Graphic Design is by Barbara Weiss, Graphic Designer, and lighting by Zack Zanolli, Lighting Designer.

Anexo 6 Texto de sala *Other Pictures. Anonymous Photographs from the Thomas Walther Collection, 2000: MET.*

The photographs displayed in these galleries were made between 1900 and 1960 by people who used photography casually as an easy and entertaining way to chronicle their lives. These amateurs had few artistic pretensions: they took their film to the corner drugstore for processing, and the little prints that came back were sufficient mementos for the family album. Cropping up at every flea market, the pictures come down to us today mostly without identification: collectively their makers constitute that wildly prolific and notably eccentric *auteur*, “Photographer Unknown.”

Although never intended for public display, these fascinating images often call to mind the vision of such master photographers as Henri Cartier-Bresson, Walker Evans, Man Ray, and Alexander Rodchenko. This is partly because these artists appreciated directness and spontaneity – the very qualities that flourished in the amateurs’ innocent and quirky camera work. Similarly, the snapshooters, though untutored, were necessarily exposed to the new graphic styles illustrating the newspapers and magazines of the early modern age.

Drawn from Thomas Walther’s collection, the photographs presented here reflect the collector’s passionate interest in the most innovative avant-garde art of the first half of the twentieth century — whether by established masters or by unknown hobbyists whose “other pictures” capture the spirit of their time in refreshingly honest and often unexpected ways.

Anexo 7 Entrevista a Diane Waggoner, curadora da exposição *The Art of the American Snapshot 1888-1978: From the Robert E. Jackson, 2007: The National Gallery*

Hello Diane Waggoner,

My name is Daniela Garcia and I am professor of photography at the University of Algarve .

I am currently developing a doctoral dissertation on *Snapshot* Photography, at Universidade Nova de Lisboa - Faculty of Social Sciences and Humanities (UNL FCSH) directed by Prof. Dr. Margarida Medeiros and funded by the Foundation for Science and Technology (FCT) .

Part of this research work consists in analyzing a corpus of photography exhibitions with the theme of the *snapshot*.

Since this is an area that is currently growing, there is little literature available.

Along with the literature I could muster, I have in my possession the exhibition catalog "The Art of the American Snapshot" held in NGA, but I wonder if you could provide me with some more background information that would allow me to make a deeper analysis of the exhibition, such as :

P: Whose proposition was it to organize the exhibition?

R: The exhibition came about after several meetings between Sarah Greenough, Senior Curator of Photographs at the National Gallery, and Robert Jackson, the collector. We then proposed the exhibition to our Director and Deputy Director and Exhibition Committee. So the impetus for the show came from the collector and the photography curatorial department.

P: The photos that integrated the exhibition were already part of a collection?

R: Yes, Robert Jackson had collected snapshot photographs for several years. He explains his collecting in his Afterword in the catalogue.

P: If so, was this collection already property of the museum?

R: No, not at first. Mr. Jackson gave most of the photographs to us both during and after the exhibition. (Most of the ones listed as owned by Mr. Jackson in the catalogue are now part of the National Gallery's collection.) They are all listed on the National Gallery's website if you search the collection.

P: Did you try to contact or find some of the people depicted in the photographs?

R: In most cases, it was not possible because there was not enough information. So, in general, no.

P: What were the guidelines for the organization and curation of the exhibition?

R: We wanted to chronicle the changes over time in snapshot themes as well as feature compelling images. That is why the exhibition and catalogue are organized chronologically.

P: Do you have information relating to the public who visited the exhibition such as age, gender, education, reasons for visiting the exhibition? If not, could you give me the contact of someone who may have that information?

R: No, I'm afraid the National Gallery does not track that kind of information. We only have the total visitor numbers:

<http://www.nga.gov/content/ngaweb/exhibitions/2007/snapshot.html>

P: Were the photographs used for display in exhibition original / vintage?

R: Yes, they all were.

P: How were they shown in the Gallery: framed? Were they showed with some caption or information?

R: They were all matted and framed, with the exception of a couple of albums, which were displayed in cases. We did have captions -- the same information as in the captions of the catalogue. We also had texts for each room as well as individual label texts for some of the photographs.

P: Were there any thematic organization criteria in the show, apart from the chronological criteria?

R: No, it was very much as you see in the catalogue.

P: Do you have the indication of their print processes and sizes?

R: I'm not sure what you mean. The captions in the catalogue all include the print processes and were reproduced to size in most cases (as the Note to the Reader explains.) In the exhibition, the labels also included the print processes.

P: What was the public reaction to the exhibition? And the media review?

R: As far as we know, our public enjoyed the exhibition, but we don't have any kind of formal surveys to track that information. I am sure most of the reviews of the exhibition can be tracked down on the internet. The catalogue was well received, as it

won the College Art Association's Alfred H. Barr Jr Award for museum publications that year.

P: Regarding the catalogue, were the reproductions of the prints on the original size?

R:Yes, as the Note to the Reader explains.

P: Do you think It would be possible for you to provide me some photographs of the interior space of the exhibition, for exclusive use in my doctoral thesis?

R: Yes, we can supply images for use in your doctoral thesis. I am forwarding a separate email to you with a link to download a pdf with installation images.

Once again thank you for your attention and I hope that my research will contribute, in someway to the understanding of this photographic genre, which is so dear to us.

Best regards,

Daniela Garcia

Anexo 8 Entrevista a Sylvain Morand Curador da exposição *Instantes Anonymes*, 2008: *Musée d'Art Moderne et Contemporain* de Strasbourg.

Hello Sylvain ,

My name is Daniela Garcia and I am professor of photography at the University of Algarve .

I am currently developing a doctoral dissertation on *Snapshot* Photography, at Universidade Nova de Lisboa - Faculty of Social Sciences and Humanities (UNL FCSH) directed by Prof. Dr. Margarida Medeiros and funded by the Foundation for Science and Technology (FCT) .

Part of this research work consists in analyzing a corpus of photography exhibitions with the theme of the *snapshot*.

Since this is an area that is currently growing, there is little literature available.

Along with the literature I could muster, I have in my possession the exhibition catalog "Instantes Anonymes" held in Musée d'Art Moderne et Contemporain Strasbourg, but I wonder if you could provide me with some more background information that would allow me to make a deeper analysis of the exhibition, such as :

Whose proposition was it to organize the exhibition?

The photos that integrated the exhibition were already part of a collection?

If so, was this collection already property of the museum?

Did you try to contact or find some of the people depicted in the photographs?

What were the guidelines for the organization and curation of the exhibition?

Do you have information relating to the public who visited the exhibition such as age, gender, education, reasons for visiting the exhibition? If not, could you give me the contact of someone who may have that information?

Also, would be willing to answer a short questionnaire? If so, I will send it to you shortly.

Thank you in advance for your attention.

Best regards,

Daniela Garcia

Dear Daniela Garcia,

Héloïse send me your message.

It's true, I'm retire since 2011 (I'm an old man now) and "Instants Anonymes" was one of the latest important exhibition I have "made" before.

My English is not very good, so I prefer to answer you in French, if it's not a problem for you ?

Please tel me if it's possible and joint your "questionnaire".

It will be a pleasur for me to help you "modestly".

One question : can you send me your bibliography ?

Now I have a lot of time to do what I want. So send me your questionnaire and ask me all other questions you want.

With my best regards

Sylvain Morand

ps: in 1981, I was in Lisboa to teach how to curate photography in art museums during one month.

Cher Sylvain Morand,

Merci beaucoup pour votre réponse si gentil et disponible.

Malheureusement, en 1981, j'étais très jeune et je n'étais pas encore intéressé par ces questions de la photographie, que m'ont si fasciné dans les 10 dernières années.

Ma recherche vise à énoncer l' évolution de la photographie instantanée, vers le sens plus ample, qui est changer de une marginalisation pour être à la mode, apprécié dans des ventes aux enchères, marchés aux puces, et déco - motifs, culminant avec de grandes expositions sur de grands musées tels que Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, entre autres dont les références je suis toujours la collecte mais compte déjà *The 1st "vernacular" Photography Fair – 1998; Plasures and Terrors of Domestic Comfort – 1991; Other Pictures: Vernacular Pictures from the Thomas Walther Collection – 2000; Snapshots: An Exhibition of 1000 Artists – 2000; Close to Home: An American Album – 2004, Snapshot Chronicles: Inventing the American Photo Album – 2005, The Art of the American Snapshot – 2007, et Instants Anonymes.*

Je suis particulièrement intéressé à la photographie privée, comme dans l'approche de Patricia Holland, et donc je voudrais être en mesure de nommer certains critères de la raison pourquoi ce genre, ne s'adresse pas sur l'histoire de la photographie jusqu'à récemment, a un impact profond et fonction phatique, et pourquoi il continue de prospérer dans une société de l'image dépassée, cette photographie privée continue de prospérer. Aussi j'espérais être capable de développer une théorie de la médiation et des outils concernant la pénétration de ces images privées dans l'espace public des musées.

Je viens juste de commencer à écrire ce chapitre, et il y a beaucoup de travail à faire encore, je irai traduire les questions pour Français et vous envoie dans 2 ou 3 jours, votre aide est très bien venue, et je n'oublierai pas de mentionner votre aide dans mes remerciements de thèse.

Please pardon my French, which is awful, hope you're able to understand this message.

I'll send along my active bibliography, not all.

Many thanks and all best

Daniela Garcia

P: Quelle est la provenance des photographies qui intègrent l'exposition Instants

Anonymes?

R: Plusieurs origines :

- Collections particulières
- Archives familiales
- Collections publiques
- Collections d'artistes
- Marchands

P: Quelle est la période dominante à laquelle les photographies qui composent l'exposition appartiennent?

R: 1930 à 1960

Mais avec des incursions dans le XIXème et dans la période contemporaine car cette pratique a toujours existé. Elle est en progression avec le développement exponentiel de la photographie numérique et sa diffusion sur internet ainsi que la vogue des albums de photos imprimés comme des livres.

P: Quelles ont été les lignes directrices et les objectifs que vous aviez l'intention de viser avec l'exhibition de ces images?

R : D'une part démontrer qu'une image est autre chose que ce qu'elle représente et d'autre part qu'elle est capable de susciter des émotions en dehors de toute définition et explication

P: Considérez-vous que ce fût un succès?

R: Pleinement même si certaines personnes étaient avides d'explications car ils considèrent qu'un musée doit avoir un rôle pédagogique. Mais la majorité des visiteurs se sont laissés « bercer » par les images sans date, lieux, etc.

P: Après l'idée et la conception du projet d'exposition, combien de temps avez-vous eut besoin pour recueillir des photos pour l'exposition?

R : A peu près 3 ans mais le projet était en gestation depuis bien plus longtemps. Il a été difficile de le faire accepter puis de trouver les budgets.

P : Quels ont été les critères de sélection des images pour l'exhibition ?

R : Que les images soient le plus anonyme possible et dégagées de tout contexte affectif et historique pour devenir génériques au sens le plus large.

P : Connaissez-vous déjà les collections ou avez-vous fait un « open call » ?

R : Je connaissais tous les collectionneurs, artistes et marchands mais d'autres personnes privées (pour la plupart) qui avaient connaissance du projet sont venu me présenter des images.

P :Pour toutes les photos existe-t-il un système d'archivage, de tags, de métadonnées ou d'indexation?

R : Non car les origines étaient très divers. Elles étaient classées par origine de collection puis par thèmes et par catégories à l'intérieur de ses thèmes/sujets.

P : Les originaux ont-ils été soumis à un type d'intervention conservatrice?

R : Oui pour certaines très fragiles et qui pouvaient avoir un intérêt pour des artistes ou des marchands. C'était un peu le « deal » pour avoir le prêt.

P : Où sont déposées les photos qui ont été exposé à l'exhibition Instants Anonymes?

R : Elles ont été rendues à leurs propriétaires respectifs

P : Quelles sont les tailles et les supports choisis pour la présentation des photos? Et pourquoi?

R : Les images ont été présentées dans leurs formats d'origine car c'étaient toutes des originaux. Quelques-unes ont été imprimées sur des « papiers peint » et ont servi à la déco de la mise en scène de l'expo réalisée par un scénographe.

P : Avez-vous fait un nouvel encadrement aux photographies prises, ou avez-vous maintenu le format original ?

R : Nous avons conservé les originaux dans leur intégralité mais ils ont été regroupés et encadrés par thèmes/sujets.

P : Avez-vous exposé quelques originaux à l'exposition?

R : Il n'y avait QUE DES ORIGINAUX. Dans un musée il n'est pas question d'exposer des copies. C'est la vocation et le devoir d'un musée d'exposer au public UNIQUEMENT des originaux. C'est une question incongrue à poser à un conservateur...

P : Avez-vous fait une contextualisation historique et technique de l'époque des images originales ? Si oui, a-t-elle été mise à la disposition du public ?

R : Non pour laisser libre court à l'imagination du spectateur confronter à une image anonyme (et qui doit le rester) afin de comprendre pourquoi ces images sans contexte historique et technique ont un tel pouvoir évocateur.

P : L'exposition Instants Anonymes a-t-elle eut ont une partie multimédia?

R : Oui mais uniquement dans la présentation d'une intervention d'une artiste contemporaine qui travaille à partir de photos trouvées.

P : Les photos sélectionnées ont-elles fait attention à la question de la pose réelle ou artificielle ou spontanée?

R : C'était une question sans intérêt car elle ramenait l'image à être contextualisée

P : Estimez-vous qu'il existe vraiment des poses spontanées dans les photos privées?

R : Une pose, par définition, n'est jamais spontanée.

Les images d'amateurs peuvent être des photos instantanées-spontanées ou posées. Lorsque que la photo est spontanée il y a souvent un choix, une sélection de la part de l'opérateur afin de ne retenir que la photographie qui corresponde à « l'image » qu'il souhaite transmettre. En ce sens on peut estimer qu'il n'y a pas d'images spontanées dans la photographie familiale d'amateur.

P : En quelle mesure ces photographies qui on fait partie d'une histoire privée, deviennent importantes pour l'histoire sociale?

R : En perdant leur identité, en devenant « anonymes », elles deviennent symboliques d'instant donnés appartenant à chacun et à tous. Donc génériques d'un instant d'une histoire familiale et sociale

P : Les photographies avaient-elles des registres écrits d'identification?

R : Non ! Je n'ai choisi que des images totalement anonymes au sens le plus large : pas d'identification, pas de lieu, pas de date, uniquement une situation.

P : Quelle est l'importance accordée à ces registres dans le cadre de l'exposition?

R :

P : Quel est le rôle attribué aux photographies échouées, aux double-expositions; aux contre-jours, aux photos floues ou aux photos tronquées?

R : Elles font partie du corpus des images anonymes sélectionnées sans critère de qualité ou de « réussite » photographique. La bonne photo ne faisait pas partie de notre critère de sélection. Ensuite, à chacun de vouloir ou non s'attacher à l'accident photographique quitte à le relier à un courant esthétique. Une grande liberté était laissée aux visiteurs de l'exposition.

P : Existe-t-il une idée-narrative par rapport à la construction de l'exposition?

R : Pas vraiment. Ce sont les différents thèmes qui ont fait le fil conducteur de l'exposition.

P : Aux États-Unis, il est tout à fait clair qu'il y avait une photo avant et après 1888 avec l'entrée des caméras *Kodak* économiques. Dans le contexte français est-il possible de pointer vers une image avant et après la pénétration de *Kodak* sur le marché français en particulier, ou européen en général?

R : Ce n'est pas aussi simple.

Le *Kodak* marque un tournant mais il faudra beaucoup de temps pour qu'une pratique familiale de la photographie se développe.

A ce sujet il faut relire les travaux de Bourdieu et de ses étudiants.

En France et pour faire simple la photographie familiale n'a vraiment concerné toutes les couches de la société qu'à partir des années 1950.

P : Immédiatement à partir de sa diffusion le *snapshot*, fait avec des caméras bon marché, a été utilisé de différentes manières dans différents contextes, et a produit

des résultats tout à fait différents, qui ont attiré l'attention des photographes professionnels comme Jacques-Henri Lartigue ou Nan Goldin, Gerhard Richter, Christian Boltanski, entre autres. Est-ce la raison pour laquelle il y a un intérêt comparatif des conservateurs de montrer ces images qui, retirée de leur cadre, n'ont pas « d'accord de lecture » pour le visiteur?

R : Cette « récupération » par les artistes n'était pas la philosophie de l'exposition. Bien au contraire, je souhaitais sortir du contexte ART rassurant pour la plupart des conservateurs pour ne m'attacher qu'à l'aspect anonyme et populaire très éloigné des « chapelles » des historiens d'art.

P : Quel est, à votre avis, la différence d'approches au photographie du privée d'un musée et d'un archive?

R : Ce sont des mondes très différents.

Le privé à une approche de plaisir et mémorielle.

L'archiviste à une approche historique généraliste

Le musée est là pour susciter de l'émotion et de l'interrogation (n'est-ce pas la définition de l'art) et cette émotion, cette interrogation peuvent être provoquées par des images qui n'ont – en principe – aucun lien avec l'histoire de l'Art. Mais peut-être est-il temps de réviser les codes de cette histoire de l'art ancestrale ?

P : Pouvez-vous commenter l'affirmation de Marvin Heiferman « Anonymous snapshots – unlike almost any kind of image – allow viewer's to actively engage with them. They provide interesting opportunities for us to respond photographic images in a very different kind of way »

R: ?

P : Dans votre texte d'introduction du catalogue de l'exposition *Instants Anonymes* vous déclarez: "N'obéissant à aucune règle établie, ces images sont une production d'affects intimes". Néanmoins plusieurs auteurs considèrent la photographie anonyme du privé une constante mise-en-scène de tableaux qui exprime finalement un désir de conformité pour les personnes impliquées, pour le photographe et pour le photographié. En ce sens peut-on dire qu'il y a beaucoup de règles tacitement établies?

R : Beaucoup de gens, y compris des artistes des conservateurs des auteurs ou des critiques d'art ont besoin (par sécurité ?) de se relier à un cordon donc de codifier, d'analyser de sacraliser.

Mais une autre voie consiste à simplement essayer de ressentir sans intellectualiser.

Ce n'était pas une exposition « intellectuelle » mais émotionnelle.

P : **Votre affirmation: “Aussi, au fil du temps, des générations, des bouleversements familiaux ou de l’histoire, tous ces petits bouts de papier, instants d’un réel éphémère, deviennent le vecteur d’une réalité imaginaire. » fait référence à un processus d’iconisation des photographies. C'est que je voulais savoir est ce réfère dans le sein d’une famille, ou dans sa transition du contexte privé au contexte public?**

R : Iconisation à un sens de sacralisation. C'est tout le contraire de ce que je souhaitais faire et dire. Ces images ont leur place et leur importance à cause de leur non-importance et leur anonymat. Chaque spectateur (pour reprendre votre terme) à sa propre « iconisation » différente à chaque fois. Cette pluralité évite des codifications et quelque fois déroute

P : **Selon vous, cet intérêt, pas soudain mais récent, pour les pratiques photographiques non artistiques, amatrices et privées, est due à la disparition des images argentiques et à la prolifération des images numériques virtuelles? Ne serait-ce pas aussi cette visibilité excessive d'images vernaculaires, circulant sur internet qui potentialisent cette demande et le goût pour les photos négligées?**

R : Il y a très certainement une certaine nostalgie depuis la disparition de l'argentique mais je ne pense pas que cet engouement soit lié au numérique qui n'est qu'un avatar de plus dans l'histoire de la photographie – qui ne change rien à la pratique photographique amateur – Peut-être s'agit-il simplement d'un problème d'évolution sociétal qui a tendance à « noyer » toutes les racines et à désorienter les individus. Qu'en pensez-vous ?

P : **Etes-vous d'accord avec l'idée que le sauvetage de ce genre photographique par le musée sert à réparer une oblitération de l'histoire et de la critique de ce genre de photo?**

R : C'est plutôt lié à l'histoire des musées et à leur évolution. En ce qui concerne le musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, l'idée de l'introduction de ce type d'images dans les collections n'est pas encore acquise et c'est bien dommage. Le Musée Nicéphore Niépce à Chalon-sur-Saône a compris depuis longtemps l'intérêt pour l'histoire de l'art de la photographie et l'histoire sociale de sa fonction car elles remettent en question la notion classique de l'étude d'une œuvre et questionne sur la place spécifique de la photographie et ses nombreuses ramifications qui ne peuvent être analysées avec des codes classiques de l'histoire et de l'histoire de l'art. Il serait peut-être plus intéressant de relier la photographie à l'apparition de l'image dans les sociétés et de son évolution à travers les âges ?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aboim, Sofia. 2008. "Género e Modernidade: A Construção Pública do Privado." *Itinerários: A Investigação nos 25 Anos do ICS*, [Ed.] Manuel Villaverde, Karin Wall, Sofia Aboim, Filipe Carreira da Silva, 561-582. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Almeida, Ana Nunes de. 2011. "Introdução," in *História da Vida Privada em Portugal: Os nossos dias*, [Ed.] Ana Nunes de Almeida. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Amar, Pierre-Jean. 2007. *História da Fotografia*. Lisboa: Edições de 70.
- Arendt, Hannah. 1959. *The human condition*. Chicago: University of Chicago Press.
- Augé, Marc. 1994. *Não Lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade*. Campinas, S.P.: Papirus. [1992]
- Aumont, Jacques. 1993. *A imagem*. Campinas: Papirus.
- Baptista, Paulo Artur Ribeiro. 2010. *A Casa Biel e as suas edições fotográficas no Portugal de Oitocentos*. Lisboa: Edições Colibri.
- Barrocas, António José. 2006. *A Arte da luz dita: Revistas e boletins. Teoria e prática da fotografia em Portugal (1880-1900)*. Dissertação de Doutoramento, Universidade de Lisboa: Faculdade de Belas Artes.
- Barthes, Roland. 1977. "Rhetoric Of The Image." In *Image/Music/Text*, 32–51. London: Fontana.
- Barthes, Roland. 1998. *A câmara Clara*. Lisboa: Edições de 70 [1980].
- Batchen, Geoffrey. 1999. *Burning With Desire: The conception of Photography*. New York: MIT Press.
- Batchen, Geoffrey. 2002. *Each wild idea: writing, photography, history*. New York: MIT Press.
- Batchen, Geoffrey. 2004. *Forget me not: photography and remembrance*. New York: Princeton Architectural Press.
- Batchen, Geoffrey. 2004 a. "Ere the substance fade: photography and hair jewelry." In *Photographs Objects Histories: on the materiality of images*, [Ed.] Elisabeth Edwards, Janice Hart, 32-46. London and New York: Routledge.

- Batchen, Geoffrey. 2007. *Snapshots: art history and the Ethnographic Turn*. Lisboa: FCSH-UNL.
- Batchen, Geoffrey. 2008. "Geoffrey Batchen acha que o seu álbum de família devia ser público". In *Público*, junho 2008, P2.
- Batchen, Geoffrey. 2008a. "Snapshots" in *Photographies* 1(2) 42-121.
- Batchen, Geoffrey. 2009. *Photography degree zero: reflections on Roland Barthe's Camera Lúcida*. Cambridge Mass: MIT Press.
- Bazin, André. 1992. "Ontologia da imagem fotográfica". In *O que é o Cinema?*, 13-21. Lisboa: Livros Horizonte.
- Benjamin, Walter. 1992. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. S.l: Relógio d'Água, [1936].
- Bennett, Oliver. 2003. "View Finder." *Design Week*. Vol.18. Nº35, August 2003, 14-15.
- Berger, John. 1972. *Ways of seeing*. Great Britain: Penguin.
- Berger, John e Mohr, Jean. 1982. *Another way of telling*. New York: Pantheon Books.
- Berger, John. 2008. *E os Nossos Rostos, Meu Amor, Fugazes como Fotografias*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições.
- Blanco, Patricia Prieto. 2010. "Family Photography as a phatic construction" *Networking Knowledge: Journal of the MeCCSA postgraduate Network*, Vol. 3, Nº 2.
https://www.academia.edu/1548410/Family_Photohraphy_as_a_phatic_construction . Acedido a 6 janeiro 2015.
- Bourdieu, Pierre. 2003. *Un arte médio: Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, [1965].
- Bull, Stephen. 2010. *Photography*. London, NY: Routledge.
- Burgin, Victor. 1982. *Thinking Photography*. London: MacMillan Press.
- Castiglione, Baldassarre. 1959. *The book of the courtier*. Garden city: Doubleday.
- Certeau, Michel. 1998. *A Invenção do Cotidiano: Artes do Fazer*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Chalfen, Richard. 2008. *Snapshot Versions of life*. S.l.:Popular Press.
- Chambers, Deborah. 2003. "Family as Place: Family Photograph Albums and the Domestication of Public and Private Space." *Picturing Place: Photography and*

- the Geographical Imagination* [Ed.] Joan Schwartz, James Ryan, 96-114. London, New York: I.B.Tauris & Co Ltd.
- Chèroux, Clément. 2008. "Les icônes domestiques". *Instantes Anonymes*, [Ed.] Sylvain Morand 125-132. Strasbourg: Éditions des Musées de La Ville de Strasbourg.
- Clarke, Graham. 1997. *The Photography*. N.Y: Oxford University Press.
- Cobley, Paul e Haefner, Nick. 2009. "Digital cameras and domestic photography: communication, agency and structure." 8; 123. Acedido em junho 2014. Doi: 10.1177/1470357209102110
- Coe, Brian, e Gates, Paul. 1997. *The Snapshot Photography: The rise of popular photography 1888-1939*. London: Ash & Grant Ltd.
- Collins, Perry M. 2010. *The Merest Novice : The Snapshot, Gender, and the Museum, 1888-2008*. Dissertação de Mestrado: Universidade de Kansas.
- Constant, Benjamin. 1989. *Escritos Políticos*. Madrid: CEC.
- Crary, Jonathan. 1992. *Techniques of the observer*. London: MIT Pres.
- Cunca, Paula Figueiredo. 2007. "Snapshot: Imagens Privadas" *Arte Capital : Magazine de arte*. <http://www.artecapital.net/scope-4-paula-figueiredo-snapshot-imagens-privadas>. Acedido em fevereiro, 2015.
- Cunca, Paula Figueiredo. 2013 "O álbum de fotografias de família numa história de si" in *Ana Maria Holstein Beck – Álbuns de Família*. Lisboa: Arquivo Municipal de Lisboa/Scribe.
- Cunca, Paula Figueiredo e Pavão, Luis. 2014. *Ana Maria De Sousa E Holstein Beck - Fotografia Privada 1912-1958*. Lisboa: Arquivo Municipal de Lisboa / Scribe.
- Czarniawska, Barbara. 2004. *Narratives in Social Science Research: Introducing Qualitative Methods Series*. London: Sage Publications.
- Dubois, Philippe. 1992. *O Acto Fotográfico*. Lisboa: Vega.
- Dumont, Louis. 1983. *Essais sur l'individualisme: une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*. Paris: Editions du Seuil.
- Eder, Josef-Maria. 1978. *History of photography*. New York: Arno Press, [1890].
- Edwards, Elisabeth. 2001. *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums*. Oxford, New York: Berg.

- Edwards, Elizabeth, e Hart, Janice. 2006. *Photographs objects histories: on the materiality of images*. N.Y.: Routledge, [2004].
- Edwards, Elisabeth. 2005. "Photographs and the Sound of History" in *Visual Anthropology Review*. 21: 27- 46. doi:10.1525/var.2005.21.1-2.27
- Eliade, Mircea. 1999. *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões*. Lisboa: Livros do Brasil.
- Elias, Norbert. 1991. *O Processo Civilizador: Uma história dos Costumes*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Erasmus. 1978. *A Civilidade Pueril*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Evans, Jessica e Hall, Stuart. 2002. *Visual culture: the reader*. London: Sage Publications, [1999].
- Fineman, Mia. 2000. *Other Pictures: Anonymous Photographs from the Thomas Walther Collection*. Santa Fe: Twin Palms Publishers.
- Fineman, Mia. 2004. "Kodak and the Rise of Amateur Photography". Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art. http://www.metmuseum.org/toah/hd/kodk/hd_kodk.html Acedido em janeiro 2010.
- Flusser, Vilém. 1998. *Ensaio sobre a fotografia: Para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, [1983].
- Fontcuberta, Joan. [dir.] 1984. *Estética fotográfica*. Barcelona: Ed. Blume.
- Ford, Colin. 1989. *The story of popular photography*. London: Trafalgar Square Pub.
- Foucault, Michel. 1989. *The Archaeology of Knowledge*. United Kingdom: Routledge.
- Frade, Pedro Miguel. 1992. *Figuras de espanto: a fotografia antes da sua era*. Porto: Edições ASA.
- Freud, Sigmund. 1991. *The Essentials of Psycho-Analysis*. London: Penguin.
- Freund, Gisèle. 1995. *Fotografia e sociedade*. S.l.: Vega, [1974].
- Frizot, Michel [dir.]. 1994. *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris: Bordas.
- Frizot, Michel e Veigy, Cédric. 2006. *Photo Trouvée*. Paris: Phaidon.
- Furtado, José Afonso e Barata, Ana. 2006. *Mundos da Fotografia: Orientações para a constituição de uma Biblioteca Básica*. Lisboa: Centro Português de Fotografia.

- Galani, Areti e Moschovi, Alexandra. 2013. "Other People's Stories: Bringing Public-Generated Photography into the Contemporary Art Museum". In *Museum and Society*, 197-184, julho 2013, 11 (2).
- Gernsheim, Helmut. 1982. *The origins of photography*. London: Thames and Hudson. [1969].
- Gervais, Thierry. 2007. *L'illustration photographique: naissance du spectacle de l'information (1843-1914)*. Dissertação de Doutorado : EHESS, 525p.
- Graça, J.J. da Silva. 1921. "A entrevista da Semana: A "Ilustração Portuguesa" in *Ilustração Portuguesa, O Século*, 816:232-234. http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/1921/N816/N816_master/N816.pdf
Acedido em março de 2014.
- Green-Lewis, Jenifer. 1996. *Framing the Victorians: Photography and the culture of Realism*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Greenough, Sarah e Waggoner, Diane. 2007. *The Art of the American Snapshot, 1988-1978: From the Collection of Robert E. Jackson*. Washington, DC: National Gallery; Princeton University Press.
- Griffin Museum of Photography. 2010. "Photobooth: 75 Years of Self-Portrait Photography"
<http://www.griffinmuseum.org/TravelingBrochure/photobooth.htm>
Acedido em junho 2014.
- Groth, Helen. 2003. *Victorian Photography and Literary Nostalgia*. N.Y. :Oxford.
- Gunthert, André. 1999. *La Conquête de l'instantané. Archéologie de l'imaginaire photographique en France, 1841-1895*. Dissertação de Doutorado : EHESS, 372 p.
- Gustavson, Todd. 2009. *Camera: A History of Photography from Daguerreotype to Digital*. New York: Sterling Signature.
- Guynn, Beth Ann. 2008. "Postmortem Photography" in *Encyclopedia of Nineteenth-century Photography*, 1164-1167. Vol. I. [Edit.]. John Hannavy. New York: Routledge.
- Habermas, J. 1997. *Direito e Democracia: Entre Facticidade e Validade*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

- Hannavy, John. [Edit.] 2008. *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. Vol. I. New York: Routledge.
- Heiferman, Marvin. [Edit.] 2008. *Now is then: snapshot from the Maresca Collection*. New York: Princeton Architectural Press.
- Hirschman, Albert. 2013. *The Essencial Hirschman*. Princeton: Princeton University Press.
- Holland, Patricia. 2009 “Sweet it is to scan...: personal photographs and popular photography.” In *Photography: A critical Introduction*. [Edit.] Liz Wells, 119-165. N.Y.: Routledge, [1996].
- Jackson, Robert. E. 2015. “Robert E. Jackson's Curious Collection of American Snapshots” in *Humble Arts Foundation Blog*, 6 janeiro 2015. <http://hafny.org/blog/2015/1/robert-e-jackson-american-snapshots>. Acedido em fevereiro 2015.
- Jonas, Irène. 2008. “Portrait de famille au naturel”, in *Études photographiques* 2008. URL: <http://etudesphotographiques.revues.org/1002>. Acedido em janeiro 2010.
- King, Graham. 1986. *Say 'Cheese'! The Snapshot as Art and Social History*. Glasgow: William Collins Sons & Co. .
- Lacan, Jacques. 1949. “The Mirror Stage as formative of the function of the I as revealed in Psychoanalytic experience”. <http://faculty.wiu.edu/D-Banash/eng299/LacanMirrorPhase.pdf> . Acedido a 12 fevereiro 2015.
- Langford, Martha. 2005. “Telling Pictures and Showing Stories: Photographic Albums in the collection of the McCord Museum of Canadian History”. http://www.mccord-museum.qc.ca/notman_doc/pdf/EN/ENG-ALBUMS-final.pdf . Acedido a 28 janeiro 2015.
- Langford, Martha. 2008. *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*. Canadá: McGill Queen's University Press. [2001].
- Lécuyer, Raymond. 1979. *Histoire de la photographie*. New York: Arno Press, [1945].
- Lemagny, Jean-Claude e Rouillé, André. 1993. *Histoire de la Photographie*. Paris: Bordas.
- Levine, Barbara e Snyder, Stephanie. 2006. *Snapshot Chronicles: Inventing the American Photo Album*. Portland: Princeton Architectural Press.

- Lister, Martin. [Edit.] 2004. *The Photographic image in digital culture*. London, New York: Routledge.
- Long, J.J.; Noble, Andrea; Welch, Edward. 2009. *Photography: Theoretical Snapshots*. London: Routledge.
- Lynne, Warren. [Edit.] 2006. *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*. Vol. 1. N.Y.: Routledge.
- Mah, Sérgio. 2003. *A fotografia e o privilégio de um olhar moderno*. Lisboa: Colibri.
- Manovich, Lev. 2001. *The Language of New Media*. Boston, MA: Massachusetts Institute of Technology.
- Maquiavel, Nicolau. 1970. *Discursos sobre a primeira década de Tito Livio*. São Paulo: Usp.
- Mattoso, José. 2011. *A história da vida Privada em Portugal: A época contemporânea*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Marcos, Maria Lucília e Monteiro, A. Reis. 2008. *Reconhecimento: do desejo ao direito*. Lisboa: Edições Colibri.
- Martha West, Nancy. 2000. *Kodak and the Lens of Nostalgia: Cultural Frames, Framing Culture*. U.S.A.: The University Press of Virginia.
- Medeiros, Margarida. 2000. *Fotografia e Narcisismo: o Auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Metz, Christian. 1980. *O significante imaginário: Psicanálise e cinema*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Metz, Christian. 1985. "Photography and Fetish." *October*, 34: 81-90.
- Mitchell, William J. 1992. *The reconfigured Eye. Visual truth in the post-photographic era*. London: MIT.
- MoMA, The Museum of Modern Art, "Snapshots Exhibited at Museum of Modern Art as an important American Folk Art."
https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/923/releases/MOMA_1944_0009_1944-02-28_44228-8.pdf . Acedido em fevereiro 2014.
- MoMA, The Museum of Modern Art. 1991. "Plasures and Terrors of Domestic Comfort."
https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/6955/releases/MOMA_1991_0084_63.pdf?2010 . Acedido em fevereiro 2014.

- Morand, Sylvain. 2008. *Instants Anonymes*. Strasbourg: Éditions des Musées de la Ville de Strasbourg.
- Morin, Edgar. 1997. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Morris, Catherine. 1999. *The Essencial: Cindy Sherman*. New York: Harry N. Abrams.
- Musello, Christopher. 1980. "Studying the Home Mode: An Exploration of Family Photography and Visual Communication" *Studies in Visual Communication* 6, Nº1:23-42.
- Newhall, Beaumont. 2009. *The history of photography from 1839 to the present day*. New York: Museum of Modern Art, [1949].
- Nickel, Douglas R. 1998. *Snapshots: The Photography of Everyday Life, 1888 to the present*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art.
- Oliveira, João Carlos. 2012. "Boletim Fotográfico (1900-1903; 1905-1906)" in Fichas Históricas da Hemeroteca digital.
<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/BoletimPhotographico.pdf> .
 Consultado em fevereiro 2013.
- Parr, Martin e Badger, Gerry. 2010. *The Photobook: A History*. Vol. I. New York: Phaidon Press Limited.
- Pavão, Luis. 1997. *Conservação de Coleções de Fotografia*. Lisboa: Dinalivro.
- Pearce, Susan M., 2005. "Objects as meaning; or narrating the past." in *Interpreting objects and collections*, 19-29. London/UK: Routledge.
- Peirce, Charles Sanders. 1966. *Selected writings: values in a universe of chance*. N.Y.: Dover Publications.
- Pinney, C e Peterson, N. [Edit.] 2003. *Photography's Other Histories*. Durham, NC: Duke University Press.
- Porto, Nuno. 1999. *Angola a Preto e Branco. Fotografia e Ciência no Museu do Dundo, 1940-1970*. Coimbra: Museu Antropológico da Universidade de Coimbra.
- Porto, Nuno. 1999a. "Picturing the museum: photography and the work of mediation in the Third Portuguese Empire".in *Focaal tijdschrift voor antropologie*, 34: 41-57.
- Porto, Nuno. 2008. "As «fotografias do avô» Notas sobre fotografias, a sua ação e subsistência" in *Revista de Comunicação e Linguagem: Fotografias*. [Edit.] Margarida Medeiros, 143-149. Lisboa: Relógio d'Água.

- Potonnié, Georges. 1990. *Histoire de la découverte de la photographie*. Paris: J.M. Place, [1925].
- Rauschenberg, Christophe. 1976. *Drugstore Photographs*. Portland: Pair-O'-Dice Press.
- Rigs, Heather. 2012. "The Public Lives of Private Family Albums: A case study in collections and Exhibitions at the Art Gallery of Ontario and Max Dean: Album". Dissertação de Mestrado: Ryerson University and Art Gallery of Ontario.
- Rosa de Oliveira, Emídio. 1984. *Pesquisa em torno da fotografia – (ou da marca fotológica que impregna a reflexão teórica)*. Trabalho de síntese apresentado como prova de competência científica ao Departamento de comunicação Social da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Universidade Nova de Lisboa. Lisboa: UNL-FCSH.
- Rose, Gillian. 2010. *Doing Family Photography: The domestic, The Public and the Politics of sentiment*. England: Ashgate University Press. [Ebook.]
- Rotenberg, Joel. 2008. *The art of the snapshot?*. web log. 22 July 2008.
<http://art-of-the-snapshot-question-mark.blogspot.com> Acedido em Janeiro 2012.
- Sarvas, Risto e Frohlich, David. 2011. *From Snapshot to social Media: The changing picture of domestic photography*. London: Springer.
- Sassoon, Joanna. 2006. "Photographic materiality in the age of digital reproduction" in *Photographs Objects Histories: On the materiality of images*. London e N.Y.: Routledge.
- Saussure, Ferdinand de. 1986. *Curso de linguística geral*. Lisboa: Publicações Dom Quixote .
- Scarano, Julita. 2004. *Ex-votos pintados em madeira: séculos XVIII e XIX*. São Paulo/Brasil: EDUSP.
- Sena, António. 1991. *Uma História da Fotografia: Portugal 1839 a 1991*. [Col. Síntese da cultura portuguesa.] Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Sena, António. 1998. *História da Imagem Fotográfica em Portugal – 1839-1997*. Porto: Porto Editora.
- Sennett, Richard. 1978. *The Fall of the Public Man: On the social psychology of capitalism*. N.Y.: Vintage Books, [1977].
- Sibilia, Paula. 2008. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de cultura Económica.

- Silva, Natália Marques da et.al. 2010. *Requesting Miracles: Votive Offerings from Diverse Cultures*. S.l.:Crealdé School of art.
- Smith, Joel. 2001. "Roll Over - analysis of snapshot photography, photos of everyday life not initially produced as art". *Afterimage*. setembro de 2001.
- Solomon-Godeau, Abigail. 1991. *Photography at the doc: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Sontag, Susan. 2002. *On Photography*. Penguin Books, [1971].
- Spence, Jo. 1986. *Putting Myself in the Picture*. London: Camden Press.
- Spence, Jo e Holland, Patricia [Edit.]. 1991. *Family Snaps: The Meanings of Domestic Photography*. London: Virago Press.
- Spence, Jo. 2005. *Beyond the Family Album and Other Projects*. Belfast Exposed Gallery: Ireland.
- Stulik, Dusan C. e Kaplan, Art. 2013. *The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes*. The Getty Conservation Institute: J. Paul Getty Trust
- Szarkowski, John. 2007. *The Photographer's Eye*. N.Y: The Museum of Modern Art.
- Tagg, John. 1988. *The burden of representation: Essays on Photographies and Histories*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Talbot, William H. Fox. 1889. *The pencil of nature*. New York: Hans P. Kraus Jr. , [1844].
- Tavares, Emília. 2009. *Batalha de Sombras. Coleção de Fotografia Portuguesa dos anos 50 do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado*. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo.
- Tavares, Emília. 2011. "History of Portuguese Photography 1900-1938" in *The History of European photography 1900-1938*. [Edit.] Václav Macek. Vienna: Central European House of Photography.
- Teixeira, L. C., [et. al.] 2010. *O corpo em estado de graça: ex-votos, testemunho e subjetividade*. Psicologia & Sociedade. 22(1), 121-129. <http://www.scielo.br/pdf/psoc/v22n1/v22n1a15.pdf> Acedido em março 2015.
- The J. Paul Getty Museum. 2005. "Close to Home: An American Album" https://www.getty.edu/art/exhibitions/close_to_home/ Acedido em fevereiro 2013.
- Thomas, Alan. 1978. *The expanding Eye: Photography and the nineteenth century mind*. London: Croom Helm.

- Vicente, António Pedro. 1984. *Carlos Relvas Fotógrafo: Contribuição para a História da Fotografia em Portugal no séc. XIX*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Waggoner, Diane. 2007. "Photographic Amusements:1888-1919" in *The Art of the American Snapshot, 1888-1978: From the Collection of Robert E. Jackson*. Princeton: Princeton University Press. 9-71.
- Waldie, D.J.. 2004. *Close to Home: An American Album*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.
- Waldman, Stacy. 2015. *It's a Snap! A fine Group Exhibition of Found Snapshots*. <http://www.blurb.com/b/6024194-it-s-a-snap>. Acedido em fevereiro 2015.
- Warner, M. M.. 2002. *Photography, a Cultural History*. London: Laurence King Publishing.
- Warner, Michael. 1958. "Publics and Counterpublics." in *Public Culture*. Vol. 14, Nº 1, Winter 2002, 49-90.
- Wells, Liz. [Edit.]. 2008. *The photography reader*. N.Y.: Routledge, [1996].
- Wells, Liz. [Edit.]. 2009. *Photography: a Critical Introduction*. N.Y: Routledge.
- West, Nancy Martha. 2008. "Telling Time: Found photographs and the stories they inspire." in *Now is then: snapshot from the Maresca Collection*, 78-89. [Edit.] Marvin Heiferman. New York: Princeton Architectural Press.
- Whittle, Christopher. 1997. *The Museum as a Communication System: A Review and Synthesis*. <http://files.eric.ed.gov/fulltext/ED417076.pdf> Consultado em dezembro 2014.
- Zuromskis, Catherine. 2013. *Snapshot Photography: The Lives of Images*. Cambridge: MIT Press.

